أ.د. الرشيد بوشعير



مساءلة النص الروائي

في السرديات العربية الخليجية المعاصره

مساءلة النص الروائي
في السرديات العربية الخليجية المعاصرة

أ.د. الرشيد بوشعير

© هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية.
فهرسة دار الكتب الوطنية أثناء النشر.

بو شعير، الرشيد.
مساءلة النص الروائي في السرديات العربية الخليجية المعاصرة/ الرشيد بو شعير. - ط 1 - أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، 2010.
ص؛ سم.
ت د م ك 0-779-01-9948-978
1- القصة العربية - دول الخليج العربية - العصر الحديث - تاريخ ونقد. أ- العنوان.
LC PJ8000.4 B87 2010



أبوظبي للثقافة والتراث
ABU DHABI CULTURE & HERITAGE

الطبعة الأولى 1431هـ 2010م

أبوظبي - الإمارات العربية المتحدة
ص.ب: 2380
publication@adach.ae
www.adach.ae

مساءلة النص الروائي
في السرديات العربية الخليجية المعاصرة

أ.د. الرشيد بوشعير

© هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية.
فهرسة دار الكتب الوطنية أثناء النشر.

بو شعير، الرشيد.
مساءلة النص الروائي في السرديات العربية الخليجية المعاصرة/ الرشيد بو شعير. - ط 1 - أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، 2010.
ص؛ سم.
ت د م ك 0-779-01-9948-978
1- القصة العربية - دول الخليج العربية - العصر الحديث - تاريخ ونقد. أ- العنوان.



أبوظبي للثقافة و التراث
ABU DHABI CULTURE & HERITAGE

الطبعة الأولى 1431هـ 2010م

أبوظبي - الإمارات العربية المتحدة
ص.ب: 2380
publication@adach.ae
www.adach.ae

مساءلة النص الروائي

في السرديات العربية الخليجية المعاصرة

إهداء

إلى جامعة الإمارات العربية المتحدة..

تلك المنارة التي كانت دليلي في عتمة ليل..

إلى أستاذي **الدكتور عماد حاتم** الذي

كان دليلي في غابات دوستويفسكي..

إلى أستاذي **الدكتور محمد إبراهيم حوّر**

الذي كان دليلي في واحات أدب الخليج..

إلى أستاذتي **الدكتورة عايدة بامية**

التي أضاءت شمعة في دربي الطويل..

إلى هؤلاء جميعاً أهدي هذا الكتاب.

مقدمة

أمـا قبـل، فإن هـذا الكتاب يضم بيـن دفتيه حصاد ما يقرب من ثلاث عشـرة سـنة من تتبع للحركة الروائية بمنطقة الخليج العربي التي كانت تعد في عرف كثير من مؤرخي الأدب ونقده عاجـزة عن اسـتنبات الرواية؛ فهي بنظرهـم لا يمكن أن تحتضن في رمالها إلا الشـعر، ولكن المشـهد الأدبي الراهن بهـذه المنطقة يؤكد أن تلك الرمال لا تنبت الشـعر وحده، وإنما تنبت سائر الأنواع الأدبية الأخرى، وخاصة نوع الرواية الذي أينع وأتى أكله في أعمال عدد كبير من الكتاب الخليجيين.

فهـؤلاء الكتـاب الخليجيـون، مـن أمثال عبـد الرحمن منيـف وتركي الحمـد وعبده خال ويوسـف المحيميد ورجاء عالم وعبد الله خليفة وإسـماعيل فهد إسـماعيل وعلي أبو الريش وليلى العثمان وطالب الرفاعي وغيرهم، لم يستطيعوا أن يتمثلوا الجماليات النوعية لفن الرواية فحسب، وإنما استطاعوا أن يسهموا في تطوير الرواية العربية وتأصيلها شكلاً ومضمونًا، كما اسـتطاعوا أن يكسـبوا قاعدة واسـعة من القراء، وهو ما يخولهم لأن يُسـتقطبوا نقديًا ويحتلوا مواقعهـم المرموقة التي يسـتحقونها في تاريـخ الرواية العربية المعاصرة الـذي تعوّد أن يعنى بالحـراك الأدبي الـذي تفرزه المراكز أكثر من عنايته بالحراك الأدبي الذي تفرزه الأطراف، إن صح لنا أن نعدها أطرافًا.

وقد شُـغل هؤلاء الكتاب بهواجس اجتماعية وسياسـية محليـة، كهاجس صراع الأجيال، وهاجـس الهويـة، وهاجس تحـرر المرأة، وهاجس التشـظي الناتـج عن التحول السـريع من النمـط الثقافـي القَبَلي إلى النمط الثقافي العولمي، ولكنهم لم يظلوا أسـرى محيطهم الواقعي المحلي؛ بل تجاوزوا ذلك المحيط في كثير من أعمالهم الروائية إلى المحيط العربي، معبرين عن انتماءاتهم وتوجسـهم من التحديات التاريخية التي تواجهه راهنًا ومستقبلاً، كما تجاوزوا ذلك المحيط أحيانًا إلى المحيط الإنساني العام الذي يزخر بقضايا الوضع البشري الوجودي والثقافي والاقتصادي والسياسي، فضلاً عن قضية العلاقة مع الآخر.

وإذا كانـت أول رواية نشـرت فـي الخليج العربـي بالمملكـة العربية السـعودية هي رواية «التوءمـان» (والمقصـود هو «التـوءم»!) لعبد القدوس الأنصـاري في نهاية العشـرينيات من

القـرن الماضي (1930)، وهي فترة متأخرة نسـبيًا بالقياس إلـى تاريخ ظهور أول رواية للكاتبة اللبنانيـة «زينب فواز»، ونعني روايتها الموسـومة بـ «حسـن العواقب» التـي صدرت بالقاهرة عـام 1899، فإن كتاب الروايـة الخليجية التي أفادت من التجـارب الروائية العربية، فضلاً عن التجارب الروائية الأوربية، وخاصة ما اقتبس أو ترجم منها إلى العربية، نقول: فإن كتّاب الرواية الخليجيـة مـا لبثوا أن شـبوا عن الطوق وأخذوا يشـكلون تجاربهم الروائيـة ذات الخصوصية المتميزة التي تعكس ثقافة المكان.

ولـو أردنا أن نجري موازنة مبتسـرة بين باكـورة عبد القدوس الأنصـاري وآخر أعمال أي كاتب روائي معاصر مغمور بمنطقة الخليج العربي للمسنا مدى التطور السريع والعميق الذي شهده هذا الفن السردي بهذه المنطقة.

تـدور أحداث روايـة «التوءمـان» حول الآثار السـلبية للتعليـم الأجنبي، بطلاها «رشـيد» و«فريد» اللذان يلتحق أحدهما بمدرسـة وطنية، ويلتحق الآخر بمدرسـة أجنبية؛ فيفلح الذي تخرج في المدارس الوطنية ويغدو رئيسًا، بينما يخفق الآخر ويصبح ضائعًا في حانات باريس.

وكمـا نـرى فإن عبد القدوس الأنصاري يقدم عملاً روائياً تعليميًا تقريريًا مباشـرًا، لا يخلو مـن هشاشـة فـي الرؤية، وفجاجـة في البناء والأداء، لا يشـفع له إلا سـبق الريـادة، وهو عمل لا يرقـى إلى مسـتوى أي عمـل غث من أعمال كتاب السـبعينيات من القـرن الماضي بمنطقة الخليج، بله أعمال كتاب الثمانينيات أو التسعينيات.

وهـذا ليـس قدحًا في جهـد عبد القـدوس الأنصاري الذي يحتفظ بشـرف الريـادة بطبيعة الحـال، ولكنه وصف لرحلـة الرواية الخليجية التي قطعت مسـافات طويلة في مدة قصيرة لا تعد شيئًا في عمر هذا النوع الأدبي السردي، ومع ذلك فقد أعطت كثيراً من الثمار اليانعة.

وأياً ما يكن فإن هذا الكتاب الذي نقدمه للقارئ الكريم يحاول أن يسائل النص الروائي في منطقة الخليج العربي، متجنبًا التقيد بمدخل واحد أو بدرب واحد؛ لأن ذلك المدخل أو ذلك الـدرب قد يفضي بالمتلقي إلى نمط معرفي معيـن ذي علاقة بالبناء الفكري أو البناء الجمالي أو السـيميائي، ولكنـه لا يمكن فـي أي حال من الأحوال أن يغطي جوانـب أخرى ذات أهمية كبيـرة في العمل الروائي، وبتعبير آخر: فإن دراسـة «البطل الملحمـي في الرواية الخليجية» – على سـبيل المثال –؛ أو دراسة «جماليات المكان»؛ أو دراسة «الرؤية الاجتماعية»؛ أو دراسة

«الخطاب الروائي»؛ أو دراسة «اللغة الروائية»؛ أو دراسة «أساليب السرد»؛ أو دراسة «علاقات التأثيـر والتأثر» في أعمال الكتاب الروائيين الخليجيين، لن تروي فضول المتلقي وتطلّعه إلى المعرفة المتكاملة غير المجزأة بتلك الأعمال.

وما من شك في أن تبني منهج واحد لتحقيق هذا الغرض يعد من باب المستحيل، ولذلك كان لابد من اللجوء إلى مناهج متنوعة تاريخية وسيكولوجية واجتماعية وبنائية وفنية بوصفها أدوات ناجعة في محاصرة الظاهرة الروائية بمنطقة الخليج العربي.

ونلفـت النظر هنا إلى أننا نسـتخدم مصطلـح «الظاهرة» عن وعي؛ لأن مـا أنتج في العقود الأخيـرة من أعمـال روائية غزيرة يمكن أن يوصف بـ «تسـونامي الرواية الخليجية»، على حد تعبير أحلام مستغانمي، وما حققته هذه الرواية في مدة زمنية قصيرة، يعد طفرة إبداعية سردية لافتة للنظر، و«ظاهرة» تحتاج إلى رصد وتحليل في النقد الروائي.

ولعـل هذه «الظاهـرة» ذات صلة في جذورهـا بالتحول الاجتماعي والاقتصادي السـريع الذي تشـهده منطقة الخليج العربي، وبنمو الطبقة الوسـطى التي يربط الناقد المجري «جورج لوكاتش» ولادة الرواية في أوربا برحمها، هذا فضلاً عن تراجع الأنواع الأدبية الأخرى، وعجز كثيـر منها عن التحليل الجمالي للحيـاة الاجتماعية المعقدة في ظل التـأزم المادي والروحي الراهن في عصر العولمة.

وقـد كان للصوت النسـوي حضـور لافت في هذه «الظاهـرة» الروائيـة الخليجية، وهو ما يومئ إلى تنامي وعي المرأة الخليجية وانخراطها في مسيرة التاريخ المعاصر.

وقد توخينا أن يأتي هذا الكتاب مزدوجًا في سَمْتِه، راميًا إلى سلوك سبيل الوسطية بين النزوع النقـدي المتطرف فـي «أكاديمته» والنزوع النقدي التاريخي، ولذلـك حرصنا على الإفادة من الإرث النقدي «الشـكلاني» والبنيوي والتفكيكي دون الوقوع في حبائل الإجراءات المجردة التي تحيل النقد الروائي إلى جداول وأشـكال هندسـية ومعادلات رياضية تفتقر إلى اللمسـة الإنسانية وتحجب جمال النص الأدبي، وتكتم نبضات الأفراد والجماعات والمواقف بذلك النص، وفي الوقت نفسه تجنبنا العودة إلى إجراءات المناهج التاريخية القديمة التي تستنكف عن مواجهة النصوص الأدبية مواجهة جمالية.

ولعـل هـذا التـوازن الإجرائي فـي النقد الأدبي هـو التوازن المنشـود الذي يعيـد للمعرفة

الأدبيـة نكهتها ووظيفتها الإنسـانية المفقودة، ويحافظ على «أكاديمتهـا» الحقيقية دون التنكر لإنجـازات المناهـج النقدية الحداثية وما بعـد الحداثية، ودون العودة إلـى المناهج التاريخية العتيقة التي تسائل سياقات العمل الأدبي أكثر مما تسائل العمل ذاته.

وهذا التوازن المنشـود هو الـذي أخذ ينادي به بعض النقاد الأوربييـن في الآونة الأخيرة، علـى نحـو مـا يطالعنا في كتـاب «تـودوروف Todorov» الموسـوم بــ «الأدب فـي خطر La Littérature En Péril».

وقد جاء هذا الكتاب في سـتة أقسـام؛ يتناول القسـم الأول منها نصوصًا روائية لكتاب من المملكة العربية السـعودية؛ ويتناول القسـم الثاني نصوصًا روائية لكتاب من الإمارات العربية المتحدة؛ ويتناول القسم الثالث نصوصا روائية لكتاب من الكويت؛ بينما يتناول القسم الرابع أعمالاً روائية لكتاب من قطر؛ ويتناول القسم الخامس أعمالاً روائية لكتاب من عُمان؛ وأخيرًا يتناول القسم السادس أعمالاً لكتاب من البحرين.

ونلفـت نظـر القارئ الكريم إلى أننا فضلنا نشـر بعض البحوث الأخـرى المتصلة بالرواية الخليجية في كتب مسـتقلة، مثل الكتاب الموسـوم بـ «مسـاءلة النص الروائي في أعمال عبد الرحمـن منيف»، والكتاب الموسـوم بـ «عبد اللـه خليفة كاتبًا روائيًا»، والكتاب الموسـوم بـ «صـراع الأجيـال في الروايـة الإماراتيـة»، فضلاً عـن «معجم الكتـاب الروائيين فـي الخليج العربي»، وذلك حرصًا على توازن توزيع مادة كتابنا هذا على أقسامه الستة؛ فلو نشرنا البحوث المتصلـة بأعمـال عبد الرحمن منيف – على سـبيل المثال– ضمن هـذا الكتاب لاختل توازن توزيع المادة اختلالاً كبيراً، ولكان القسم الخاص بالرواية السعودية يطغى على سائر الأقسام الأخرى مجتمعة من حيث كمية البحوث.

وعلـى الرغـم من حرصنا على التـوازن في توزيع البحوث على أقسـام هـذا الكتاب، فإن التفـاوت بينهـا يظل قائماً نسـبياً، وذلك يعود بالأسـاس إلـى اختلاف الظروف والملابسـات التاريخيـة لـولادة الرواية ونشـأتها وتطورها في كل قطر من أقطار الخليـج العربي، هذا فضلاً عن التفاوت بين هذه الأقطار من حيث الكثافة السكانية، ومن حيث المساحة الجغرافية، ومن حيث التراكم التراثي والصلات الثقافية مع الآخر.

وإذا كنـا قـد أغفلنا أعمال بعض الروائييـن الخليجيين المعروفين في هـذا الكتاب، فذلك

راجـع إلى حرصنا على عدم التكرار؛ لأنه سـبق لنا أن حللنا كثيـرًا من تلك الأعمال في كتاب آخـر سـيصدر قريبًا، إن شـاء اللـه، وهو كتـاب «هواجس الروايـة الخليجية» الذي اسـتهدف معالجة القضايا والأطروحات المتجانسة التي تناولها كتاب وكاتبات من الخليج العربي، كما سبق لنا أن حللنا بعض تلك الأعمال في كتاب «النكوص الإبداعي في الأدب» الذي صدر في «العين» سنة 2006، ونربأ بأنفسنا عن إعادة نشر تلك البحوث في هذا الكتاب.

وأسأل الله التوفيق والسداد

فيما ارتضيت ورميت.

الأستاذ الدكتور الرشيد بوشعير

جامعة الإمارات العربية المتحدة

القسم الأول
مساءلة النص الروائي في السرديات السعودية

توظيف العتبات في رواية «ريح الكادي»
لـ «عبد العزيز مشري»

يمكن تعريف «عتبات» النص بأنها كل ما يأخذ بيد المتلقي ويقوده إلى عالم النص الأدبي، وبتعبير إنشائي: فإن عتبات النص هي تلك القناديل المعلقة على بوابات المتن الإبداعي التي تضيء بعض دروبه في ولوجه إلى دهاليز ذلك المتن، من مثل العنوان والإهداء والمقدمات والأقوال المأثورة التي ترصع بها نواصي الفصول، وهو ما ينظر إليه الناقد الفرنسي «جيرار جينيت G. Genette» بوصفه «توازيًا نصيًّا Paratextualité»[1].

وقبل الخوض في توظيف «العتبات» برواية «ريح الكادي» ينبغي تلخيص أحداث هذا العمل باختصار شديد.

ليس هناك أحداث متفرعة أو حبكة معقدة في هذه الرواية؛ لأنّ الكاتب يكتفي بتصوير حياة الريف في تهامة بالمملكة العربية السعودية في مطلع القرن العشرين أو منتصفه على وجه التقريب، وهي الفترة التاريخية التي أخذت رياح التغيير السريع تهب على منطقة الجزيرة العربية التي أخذت تفتح أعينها على الحضارة الأوربية وتفيد من إنجازاتها.

يعتمد الكاتب في تصويره للريف بالجزيرة العربية على عيّنة تتمثل في عائلة العجوز الحيوي «عطية» الذي يهيمن على كل أفراد عائلته، وفي مقدمتهم ابنه «حامد» الذي يعد ذراعه الأيمن في زراعة الأرض، وجمع محاصيلها المحدودة، ورعاية بقرة وثور وأتان، والعجوز «رفعة» زوجة «عطية»،وابنتها العانس «صالحة»، وكنتها «مليحة» زوجة «حامد»، فضلا عن أربعة أحفاد يافعين يضن عليهم الكاتب بالأسماء.

ويسهب الكاتب في وصف شظف العيش في القرية ومعاناة أهلها من أجل الحصول على لقمة العيش المضمّخة برائحة عرقهم وكدحهم.

ولكن حياة هؤلاء القرويين الكادحين لا تخلو من عذوبة ويسر ينبعان من تضامنهم في

---

(1) يرجع إلى «نظرية التناص» لدوبيازي، ترجمة المختار حسني، مجلة «فكر ونقد»، السنة الثالثة، العدد 28، المغرب 2000 ص116؛ ويرجع كذلك إلى «أطراس» لجيرار جينيت. ترجمة المختار حسني. مجلة «فكر ونقد». السنة الثانية. العدد فبراير 1994. ص131

السراء والضراء وإيمانهم القوي بالله.

وتمضي الحياة في القرية هادئة لا يخرجها من رتابتها سوى عرس بهيج أو حريق يأتي على حنطة العجوز «عطية» الذي يؤازره أهل القرية فيعوضونه عما فقده، أو إغارة حمارة على زرع جارة سليطة اللسان، أو بيع ثور أو تعاون على تشييد منزل طيني.

ولكن رياح الحضارة الحديثة تهب على هذه القرية الواعدة فتغيرها؛ فالتيار الكهربائي الذي أنار المصابيح يحل محل الزيت أو «الكاز» الذي كان يغذي ذبالات القناديل التقليدية، والسيارة تحل محل الجمل أو الحمار، والمدارس المدنية تحل محل الكتاتيب الدينية وتفرض على أبناء الأهالي أن يسعوا إليها، والوظيفة الحكومية تستبدل بزراعة الأرض.

ويحاول الجد «عطية» أن يصد رياح التغيير دون جدوى، فيخفق في إقناع ابنه وأحفاده بالتمسك بالأرض، كما يخفق في إقناعهم بالامتناع عن التردد على المدارس المدنية، وخاصة الإناث منهم.

وإذا كانت هذه الحضارة الطارئة قد أغرت «حامدًا» الذي كان يريد لبناته وأبنائه أن يتعلموا في هذه المدارس الجديدة، فإن العجوز «عطية» يرفض ذلك ويحذره من مغبة الابتعاد عن الأرض:

«- يا أبي، طال عمرك.. الزمان يتغير، والدنيا لا تبقى على حال، يا أبي، يومك ليس كيومنا، ويوم أولادنا يكون في الدرس والعلم؛ يا أبي، انظر أحفادك على صغرهم، يعلمون ما لا تعلم، وبكرة النهار يكبرون متعلمين عارفين.. يتوظفون في الحكومة، ويأخذون على كف الراحة الدراهم، لا يشقون ولا يتعبون.

- اسمع يا بني. أرى الزمان يسوء بأبنائنا ونحن أحياء.. قلت لك، جاءت المدارس، وحرفت أولادنا عن عمل الأرض، وصار الصغير يهزأ بالكبير.. تقول لي ندخل بناتنا على آخر الزمان المدارس؟! عجب يا زمان!»[1].

وعلى الرغم من أن «عطية» يحاول أن يقف سدًّا منيعًا في سبيل التغيير الذي هبت رياحه مناوئة لرياح «الكادي» العطرة التي ترمز إلى الريف والطبيعة والدعة والبساطة وكل القيم الأصيلة، فإنه في نهاية المطاف يألف الأمر على مضضٍ وتحسرٍ على الأرض المهددة

(1) عبد العزيز مشري: ريح الكادي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 1993. ص73

بالإهمال وتنكر الأحفاد لـ «فضلها وخيرها عليهم وعلى الآباء والأجداد من قبل»[1]، وخاصة عندما يكتشف فائدة نور الكهرباء والهاتف (مقرّب البعيد)، ولذلك نراه يستسلم في أرذل العمر لرياح التغيير وهو يردد المثل الشعبي المحلي: «إن طاعك الزمان وإلا فطعه»[2].

***

ذلك هو مجمل ما حدث في رواية «ريح الكادي» التي تتمثل الشكل التقليدي الذي يطغى فيه السرد والأساليب الإنشائية المنسوجة على غرار أسلوب طه حسين في أعماله الروائية، على الرغم من أن هذه الرواية هي رابع[3] رواية لعبد العزيز مشري الذي كان بطيئا في تطوره الفني.

ولعل مضمون هذه الرواية لا يحتاج إلى تحليل؛ لأنّ رؤية الكاتب التأريخية تطالعنا في كل فصول الرواية، وهو ما يسوّغ الانتقال إلى «العتبات» وتوظيفها في هذا العمل.

يشكل عنوان الرواية «ريح الكادي» شعرية تكثف الرؤية الرومانسية الحالمة لمضمون هذا العمل السردي ولرسالة الكاتب في آن واحد؛ فريح «الكادي» وهوالعطر الذي يماثل ريح «الصبا» المشبع بضوع الأعشاب والرياحين الفواحة في الشعر العربي القديم، يرمز إلى جمال الريف مقابل المدينة، وفي هذه الرواية يرمز إلى التشبث بالأرض والقيم الأصلية مقابل غزو التمدن الذي يقتلع تلك القيم من جذورها مستبدلًا إياها بعلاقات قيمية جديدة تفرض نفسها على القرية فرضاً وكأنها قدر حتمي لا يجد «عطية» بدّاً من قبوله.

هذا عن عتبة العنوان، أما العتبات الداخلية التي كانت تتصدر فصول الرواية فإنها تشكل حضوراً قوياً، من حيث عددها ومن حيث أحجامها.

وهذه العتبات تؤدي وظيفة تنوير المتلقي من خلال إيجاز أحداث فصول الرواية، والإيماء إلى مضامينها الجزئية التي تتآلف وتتكامل مع المضمون العام للمتن.

وفيما يأتي عينات من هذه العتبات التي تؤكد الوظيفة التي تؤديها:

---

(1) الرواية. ص74

(2) الرواية. ص114

(3) نشر عبدالعزيز مشري روايتين قبل «رياح الكادي»، وهما:
- الغيوم ومنابت الشجر (1988)
- الحصون (1992)

1 - «باليد الواحدة من الصحن كانوا يأكلون، وباليد الواحدة في شأن الحياة يعملون، يسرحون في الصباحات، وإلى الدور في العشية يروحون.

الأرض العطاء، تساوي بين ذات المرأة وذات الرجل، والكل له على قدر التعب نصيب»[1].

إن هـذه العتبة التي صـدر بها الفصل الأول من الرواية تلخص طبيعة حياة عائلة «الشـايب عطيـة» التـي كان أفرادهـا من الآبـاء والأبنـاء والأحفاد يعيشـون جميعاً تحت سـقف واحد، ويكدحون في الأرض رجالًا ونسـاءً، أو يرعون «الحلال» من الأبقار، ولا يعودون إلى البيت الذي يأويهم إلاّ مساءً، كي يأكلوا من إناء واحد.

2 - «يا أظلاف الخير، يا للسنام المائل، والأذن المخروزة!.. يباركك مبارك الحلال، ويعطينا بك مع حدّ المحراث كل طيب الثمر.

وإن كان لـك كبعض القذى اليسـير في العين: قرنان كجنبيتيـن، فليس للنفس طاعة، كيف أقص واجهة وجهك يا مالي؟!»[2].

في هذه العتبة يشـير الكاتـب إلى أهم حدث بالفصل الثاني مـن الرواية، وهو حدث إقدام «الشـايب عطيـة» علـى بيع ثوره وشـراء ثور جديـد قوي يسـر الناظرين، فيصفـه ويتماهى مع شخوص روايته وكأنه واحد منهم، فيدعو الله أن يبارك في هذا الثور ويجعل حرثه يعطي ثماراً طيبة، ويجنب أهله شر قرنيه الحادين اللذين يماثلان «جنبيتين» (أي خنجرين معقوفين).

3 - «احمل نفسك على نفسك يا ابن أبيك، أزوجك بنت قومك.. تأكل مما نأكل، وتعمل معنا في الأرض كما أيدينا تعمل.

وأينمـا وجهـت خطواتك نحـو الرزق، تعود معـك الخير. لـن نبيع حلالنا، ولا شـبراً من قصبـات مدرنـا؛ فسـافر.. وتعـال، تتـزوج، يأتيك مع شِـدقها وأشـداق ذراريهـا اللقمة وخير المال»[3].

فـي هـذه العتبـة يلخص الكاتب حدثـاً طارئاً في القريـة، وهو حدث دعـوة أحد الفلاحين لأهـل القريـة إلى حضور حفل زفـاف ابنه بعد صلاة الجمعة، وهو مـا كان يعني ضمناً الدعوة

(1) الرواية. ص5

(2) الرواية. ص14

(3) الرواية. ص19

إلى مؤازرته؛ فقد «علم كل سامع للدعوة من أهل القرية، أن عليه تقديم يد العون والمساعدة، وليس الحضور فقط من أجل أكل اللحم والأرز، وشرب القهوة والشاي والرقص»[1].

واللافت للنظر أن الكاتب في هذه العتبة يتقمص شخصية والد الفتى المقبل على الزواج الذي كان مسافراً ثم عاد إلى قريته يريد الاستقرار، فيشيد بالعروس التي ستغدو عضواً في الأسرة، ويدعو لابنه بالتوفيق والرزق، ويعده بالحفاظ على «الحلال» (الحيوانات) والأرض عندما يهم بالسفر مرة أخرى.

4 - «على جرح بظهر الحمارة حطَّ غراب، فما ابيض سواده القليل ببياض لونها العريض.

ماذا قال قلب الشايب في عقر الدار..

قال:

يشيب ريش الغراب، ويطلع الشعر في باطن الكف، ولا يشيب قلبك يا أبا فلان، إلا إن حسرت بك السنون عن ملاقاة زرع أرضك في الشتاء والصيف.

وماذا قال ارتياح الغراب اللذيذ على جرح الجليد الأليم؟.. قال: هيا يا جناحيَّ اقلعا، فحجرٌ بحجم قبضة الصبي تخيف هدأة المطمئن تحت شمس الظهيرة، و.. طار فبقي معلقا في الفضاء، وبقي الفضاء رحبا مستوعبا لكل الأجنحة العائمة في فراغه! ألا ما أعجبك يا دنيا! متوازنة.. متموسقة، كونك كون، وكائنك مكنون»[2].

يرصد الكاتب في هذه العتبة الطويلة بعض الأحداث الهامشية التي تعد من فتات الحياة اليومية بالقرية،كأن يرصد حركة غراب يحط على ظهر أتان مقتاتاً من جرح مزمن، فيرميه طفل بحجر، فيطير فيبقى معلّقاً في السماء..

ذلك هو ما يحدث في الفصل الخامس من الرواية.

لماذا يهتم الكاتب في هذا الفصل بمثل هذه الحادثة الطارئة العادية؟

الراجح أن الكاتب يتخذ من الغراب رمزا لنذر الحضارة الأوربية التي أخذت تزحف على القرية المعزولة الكادحة السعيدة التي أخذت تستوعب تلك الحضارة وتذعن لها؛ لأن الكون

---

(1) الرواية. ص22

(2) الرواية. ص28

يتسع لكل شيء، كما يتسع الفضاء الرحب «لكل الأجنحة العائمة في فراغه»[1]، على حد تعبيره.

وإضافة إلى هذا الرمز فإن هناك مسوّغا بنيوياً يتصل برغبة الكاتب في تعليل أحداث روايته في هذا الفصل خاصة؛ لأنّ فعل الغراب أدى إلى نفور الحمارة وتعديها على زرع الجارة السليطة اللسان، وهو ما كلف «عطية» تعويضا لتلك الجارة والاعتذار لها في الفصل السادس من الرواية.

ومما يستوقف القارئ في هذه الحادثة العادية أن الكاتب يستخرج منها عبرة تتعلق بطبيعة الكون الذي يسعى إلى التوازن والانسجام وكأنه قطعة موسيقية مكنونة لا يسمعها إلا الحكيم اللبيب،كما أن الكاتب يحرص على أنسنة الغراب فيقرأ ما دار في ذهنه على إثر تهديده بالحجر.

إنه غيض من فيض من العتبات التي كان «مشري» حريصاً على تصدير فصول روايته بها، وتوظيفها على غرار ما رأينا.

ولعل الكاتب قد أفاد من السرديات العربية التراثية التي كانت تُصدّر بمثل هذه العتبات، كما يطالعنا في «ألف ليلة وليلة».

وقد جاء الأداء الفني العام بسيطاً فجاً، سواء من حيث طغيان السرد أم من حيث تدخل الراوي المؤلف معلقاً في بعض المواقف، على نحو ما فعل في الفقرة الآتية:

«زوجها لا يسمع لها كثيراً، مثلما تفعل الجدة، ولا يعجبه ما تفعله من عمل برغم إخلاصها وعنائها، وتلك حالة كل جيل قديم، لا يستطيب أفعال الجيل الجديد، فيرى في أفعاله القصور، ويرى فيه الخلل والعيب»[2].

فالكاتب هنا يقحم نفسه على سياق السرد كي يعلق على الأحداث، وهو ما يطالعنا في كثير من فصول الرواية ومواقفها، بل إن الكاتب لا يتورع أحياناً عن إقحام تعليقاته الخاصة حتى في الحوار الذي يدور بين شخوص الرواية، كما نرى في الفقرة الآتية:

---

(1) الرواية. ص28

(2) الرواية. ص9

«وقال الحفيد للشايب الجد، و«الجد والد»، كما يقول لسان القوم»[1].

فقد بتر الراوي المؤلف قول الحفيد من أجل أن يقحم نفسه فيذكرنا بمقولة بدهية، كهذه المقولة: «الجد والد».

ومن مظاهر هشاشة الأداء الفني في هذه الرواية أن الكاتب كان كثير التنكر لشخوص عمله؛ فهو يبخل عليهم بالأسماء التي تميزهم عن غيرهم، كما فعل بـ «الأحفاد» الذين لم يضع اسماً لأيّ واحد منهم؛ ويكفي في هذه العجالة أن نتمثل بالتنكيرات الآتية:

«كانت امرأة عجوز قد غسلت يديها من ماء الحنفية»[2].

«وقال أحد المصلين من القرية»[3].

«وصندوق بواجهة من المرايا الصغيرة المدورة، به بعض الثياب الخفيفة مع اثنين أو أكثر مطرزة عند ابن فلان الخياط المعروف بتطريزه الجميل»[4].

«فهو صوت فلانة السليطة اللسان»[5].

«وكانا يجلسان قرب النافذة، وقد جمعهما إبريق الشاي، وحديث عن المحصول، لا يلبث أن ينتقل إلى ذكر فلان، وما يمكن أن يجني من المحصول فلان، فيذكران أن فلانًا أرضه قليلة، ومحصوله جد محدود، وفلاناً لعجزٍ ما فيه أو في أرضه وحلاله جنى اليسير»[6].

وما من شك في أن الحرص على تسمية الشخوص في أي عمل روائي يسهم في الإيهام بواقعية العالم الروائي إسهاماً كبيراً، فضلاً عن كونه يحول دون إرباك المتلقي وإمكانية خلطه بين هذا وذاك.

ومع ذلك فإنَّ من الإنصاف أن ننوه ببعض الصور العذبة التي تتخلل أسلوب الكاتب، على نحو ما يتراءى في وصف الضوء المنبعث من المصباح في الغرفة، أو وصف حركات ديك، أو وصف طريق طويل، أو وصف ملامح «حامد»، أو وصف الحريق:

---

(1) الرواية. ص21

(2) الرواية. ص6

(3) الرواية. ص22

(4) الرواية. ص25 – 26

(5) الرواية. ص32

(6) الرواية. ص49

- «ينظف بقطعة قماش قديمة زجاج المصباح ويملأه إلا قليلاً بالجاز.. ثم يشعله، فتكتنز الغرفة بالنور، ويتسرب مشعاً من الباب ومن النافذة، فيذهب يرسم مستطيلين ضوئيين على الساحة»[1].
- «وكان الأحفاد الأربعة قد فرغوا على التو من نثر حبوب الذرة أمام ملاقط الدجاج، ونهروا الديك مراراً، فقد كان في لقطه للحب سريعاً، وكان ينهبه من أمام دجاجة ويضعه أمام أخرى، فيحرم هذه ويعطي تلك؛ يحدث صخباً، ويحدث قرقرات متدافعة يهتز معها عرفه الأحمر»[2].
- «في الطريق الممتد كحبل، وقد تناثرت على طرفيه الحجارة التي تزيله الأقدام الصغيرة والكبيرة، والحافية والمحتذية...»[3].
- «وبعناية ينتصب أنف الإبل في غير فظاظة، وتشتبك شعيرات قصيرة كثيرة الالتواء بغزارة الشاربين من الفتحتين»[4].
- «وبلغ جميع أهالي الدار (المسطح) الذي تعلو ناره كرقاب الإبل»[5].

إنها عينات من الصور التي رسمتها ريشة الكاتب بعفوية وبراعة وعذوبة، ولكنها تفقد كثيراً من جمالها عندما تأتي في غمرة الشوائب البنائية والأسلوبية التي أشرنا إليها منذ قليل.

***

وختاماً فإن العتبات في «ريح الكادي» تشكل حضورًا قويًا، وعلى الرغم من طولها وكونها نافلة في بعض الفصول، فإنها تظل موظفة في بناء الرواية، على هشاشة ذلك البناء؛ طالما أنها تلخص أحداث الفصول ومضامينها، على نحو ما يطالعنا في التراث السردي العربي، وتمنح الكاتب الراوي فرصة إضافية للتعليق واستخلاص العبر، وكأنه يشك في قدرة المتلقي على استخلاصها بمفرده، على الرغم من شفافية رؤاه ومباشرتها، وهو ما يؤكد ضحالة ثقافة الكاتب النقدية المعاصرة.

---

(1) الرواية. ص7
(2) الرواية. ص7
(3) الرواية. ص29
(4) الرواية. ص46
(5) الرواية. ص52

هاجس الحرية في ثلاثية
«أطياف الأزقة المهجورة»
لـ «تركي الحمد»

يعد الكاتب السعودي «تركي الحمد» في طليعة الكتّاب الذين يسهمون في إثراء الرواية في منطقة الخليج العربي وتأصيلها، فتغدو في أيديهم قنديلاً يضئ شعاب الهموم والهواجس الاجتماعية والفكرية بجرأة متميزة، ما تفتأ تثير جدلاً ولغطاً في أوساط النقاد والمثقفين في سائر أرجاء الوطن العربي.

ولا ريب في أن هاجس الحرية يأتي في مقدمة الهواجس التي شُغل بها تركي الحمد في أعماله الروائية، وخاصة في ثلاثيته الموسومة بـ «أطياف الأزقة المهجورة»، ولا سيما أنه يقارب هذا الهاجس في جانبه الواقعي الظاهراتي وفي جانبه العقائدي المتيافيزيقي على حد سواء، ولكن بمنهج الفنان المبدع، لابمنهج الباحث أو المفكر الأكاديمي بداهةً.

ومن هنا يطرح القارئ المتأمل في هذا العمل الروائي كثيراً من الأسئلة من مثل:

ـ ما المظاهر الواقعية السياسية والاجتماعية لهاجس الحرية في هذه الرواية؟

ـ وما المظاهر العقائدية المتيافيزيقية لهذا الهاجس؟

ـ وما مدى أصالة رؤى الكاتب المتصلة بهاجس الحرية؟ وما قيمة تلك الرؤى؟

ـ وما الإجراءات الجمالية التي اتخذها الكاتب في التعامل مع هاجس الحرية؟

ولعل هذه الأسئلة المطروحة تعد مسوّغاً كافياً لإنجاز هذا البحث الذي لم يطرق من قبل في حدود علمي.

تتألف رواية «أطياف الأزقة المهجورة» للكاتب السعودي «تركي الحمد» من ثلاثة أجزاء، وهي على التوالي: «العدامة»، و«الشميسي»، و«الكراديب»، وهي من الرويات التي تؤسس لفن الرواية في الخليج العربي أو تؤصلها بشكل فعال بتعبير أكثر دقة، وذلك على نحو ما نرى في أعمال روائية عربية أخرى، مثل ثلاثية نجيب محفوظ: [«بين القصرين»، و«قصر الشوق»، و«السكرية»]؛ وخماسية عبدالرحمن منيف: [«التيه»، و«الأخدود»، و«تقاسيم

الليـل والنهـار»، و«المنبت»، و«باديـة الظلمات»]؛ وثلاثيـة محمد ديب: [«النـول»، و«الدار الكبيرة»، و«الحريق»]؛ وثنائية علي أبو الريش: [«مجبل بن شهوان»]؛ وثلاثية عبدالله خليفة: [«الينابيع»]، وغيرها من المطولات الروائية العربية التي تسـهم إسـهاماً كبيراً في تأصيل الفن الروائي في الأدب العربي المعاصر.

وعلـى الرغـم من كون هـذه الرواية تنتمي إلى ما يمكن أن يسـمى «أدب السـجون» الذي بـدأه عبدالرحمن منيف في أدب الخليج بروايته «شـرق المتوسـط» التي أعـاد صياغتها الفنية والفكريـة فـي رواية «الآن هنا» لاحقـاً، فإن تركي الحمـد في ثلاثيته يُعنـى بهاجس أعمق من الهاجس الذي شـغل به عبدالرحمن منيف فـي روايتيه المذكورتين، وهو هاجس الحرية؛ فإذا كان عبدالرحمن منيف قد عني بهاجس الحرية السياسـية، فإن تركي الحمد قد عني بإشـكالية الحريـة سياسـياً واجتماعيـاً وميتافيزيقياً، كما سـنرى، وهو مـا يضفي على عملـه طابعاً فكريا عميقاً.

ملخـص هذه الثلاثية أن «هشـام إبراهيـم العابر» الطالب الذي ينتمي إلـى عائلة من الطبقة الوسـطى، يريـد أن يؤكد ذاته من خلال ممارسـة أعمال سياسـية؛ وقراءة الكتـب «المحرمة»؛ ومغامرات عاطفية؛ وتجارب حياتية وفكرية، فيسـتجيب لإغراءات زميله «منصور عبدالغني» الـذي يدعوه إلى الانخراط في تنظيم حزبي محظور «يسـعى إلى مقاومـة الظلم وإقامة العدل والحريـة»[1]، لكنـه ما يلبث أن يكتشـف دكتاتوريـة القائمين على ذلك التنظيم واسـتخفافهم بالحريات الإنسانية، فيحاول أن يهجر ذلك التنظيم، لكنه يخشى من متابعات أولئك «الرفاق» الذين كانوا يراقبونه باستمرار.

يلتحـق «هشـام» بــ «جامعة الريـاض» كي يـدرس الاقتصـاد والسياسـة، وينـزل في بيت خاله مؤقتاً ريثما يسـتأجر شـقة بالاشـتراك مع بعض زملائه من الطلاب، ويدخل في سلسـلة مـن التجـارب العاطفية والممارسـات التي تتناقض تمامـاً مع القيم التي كان قد تشـبع بها في «الدمام» أو «القصيم».

وفي هذه الأثناء تسـتطيع الشرطة أن تهتدي إلى ذلك التنظيم الحزبي المحظور وتشرع في اصطياد مناضليه واحداً واحداً، وهو ما يبث الرعب في قلب «هشام» وصديق طفولته «عدنان»

(1) تركي الحمد: العدامة. دار الساقي. الطبعة الثالثة. بيروت 2000. ص 24.

الذي كان مناضلاً في التنظيم.

ويفاجأ «هشام» بوالده يزوره في الرياض كي يقنعه بضرورة السفر إلى «بيروت» بعد انكشاف أمر التنظيم السري وملاحقته، فيحزم أمتعته ويتجه إلى المطار كي يسافر إلى لبنان آملاً أن يواصل دراسته هناك، ولكن الشرطة تقبض عليه وتنقله إلى سجن «الكراديب» بجدة، حيث يعذب ويقضي سنوات بين المجرمين والسجناء السياسيين، ولا يطلق سراحه إلا بعد أن يعترف بانتمائه إلى ذلك التنظيم، ويوقع وثيقة التوبة وهو يحس بالانكسار والهزيمة والذل والخيانة[1].

وعندما يخرج «هشام» من السجن يجد أن كل شيء قد تغير في مدينته وفي الرياض؛ فقد تطورت الحياة العمرانية والاجتماعية تطوراً كبيراً، وتبددت أحلامه وفقد أصدقاءه وأصبح يحس بالاغتراب و«الوحدة الباردة»[2].

تلك هي أحداث ثلاثية «أطياف الأزقة المهجورة» لتركي الحمد باختصار شديد، فما الهواجس الفكرية التي تعبر عنها هذه الثلاثية؟

لعل أبرز هاجس تعبر عنه هذه الرواية ـ كما ألمحنا منذ قليل ـ هو هاجس الحرية، وهو الهاجس الذي يتجلى لنا في المظهر السياسي؛ والمظهر الاجتماعي؛ والمظهر الديني؛ والمظهر الميتافيزيقي، وهي المظاهر التي سنقف عندها بشيء من التفصيل في الفقرات الآتية من هذه الدراسة.

أ - المظهر السياسي لهاجس الحرية:

يتراءى لنا هاجس الحرية السياسية في هذه الثلاثية في العمل الحزبي الذي كان يمارسه «هشام العابر» على مضض، كما يتراءى لنا في تلك المناقشات السياسية التي كانت تدور بين السجناء أو طلاب الثانوية وطلاب الجامعة المختلفي الاتجاهات والمشارب.

كان «هشام العابر» في الحقيقة متذبذباً، يمتلك رؤية سياسية جلية ذات هدف ومنهجية محددين، وذلك على الرغم من انتمائه إلى تنظيم حزبي قومي اشتراكي، ولذلك نراه يضيق ذرعاً برفاق التنظيم، سواء أكان ضيقه بسبب التصرفات الدكتاتورية التي كان يمارسها

(1) يرجع إلى «الكراديب» لتركي الحمد. دار الساقي. الطبعة الثانية. بيروت 1999. ص 176 وما بعدها.
(2) المصدر ذاته. ص 287.

المسؤولون من رفاقه في التنظيم، أم بسبب خوفه الشديد من افتضاح سره لدى السلطة، وهو ما يفسر رغبته في الانفصال من الحزب[1]، وارتياحه لانحلاله في نهاية الجزء الأول من الرواية، مفكراً في العودة إلى أهله وأصدقائه وبنت الجيران التي كان متعلقاً بها، «فقد كان غير مصدق أن كل شيء قد انتهى، وانتهت معه تلك المتاهة التي يعيشها. سيعود الآن إلى عالمه الحقيقي الذي تركه لأكثر من سنتين ونصف، سيعود إلى كتبه وأبيه وشلته ونورة»[2].

ولكن الشيء الذي كان يريده «هشام العابر» بقوة ووضوح وتميز هو حرية التنظيمات السياسية وحق التعبير عن آرائه السياسية، سواء أكان ذلك في أجهزة الدولة أم في أجهزة الحزب، ولكنه ظل يبحث عن تلك الحرية دون جدوى؛ فالحزب الذي انتمى إليه طمعاً في تحقيق الحرية السياسية أصبح هو ذاته أداة لممارسة القمع ومصادرة الحرية، ولذلك نرى «هشام العابر» يعبر لزملائه عن يأسه عندما يكتشف أن الحرية التي كان يبحث عنها ما هي إلا وهم وسراب:

«أخبرهم أنه أصبح يكره هذا التنظيم الذي لا يختلف عن أية حكومة وأجهزتها، الحكومة التي يقولون إنهم يناضلون ضدها، أخبرهم أنه ضاق ذرعاً بحكاية «نفذ ثم ناقش»»[3].

كذلك عبر «هشام العابر» عن موقفه لزميليه «مرزوق» و«زكي».

وفي «الكراديب» يتجذر اليأس في أعماق «هشام العابر» عندما يحتك بالسجناء السياسيين الذين يمكن أن يُعذّبوا ويُعدموا لزلة لسان، وهو ما يعبر عنه الكاتب من خلال الحوار الذي يدور بين بعض السجناء السياسيين الذين اعتقلوا وأصبحوا معرضين للإعدام بسبب وشاية أو «لكلمة طائشة»[4] قيلت في مجلس أنس، ويمكن وجود أدلة على إدانة معينة ودون محاكمة على نحو ما حدث لبعض السجناء اليمنيين الذين أودعوا السجن وظلوا معلقين ثلاث سنوات في «الدور الأرضي»[5] من «الكراديب».

---

(1) تركي الحمد: العدامة. ص 180.

(2) المصدر ذاته. ص 242.

(3) المصدر ذاته. ص 216.

(4) تركي الحمد: الكراديب. ص 190.

(5) المصدر ذاته. ص 35.

ب - المظهر الاجتماعي لهاجس الحرية:

يتـراءى لنا هـذا الهاجس من خلال الضغط العائلي والضغط الاجتماعي على بطل الثلاثية «هشـام العابـر» الذي كان يعاني من المراقبة الصارمة لوالديـه؛ فأمه كانت تراقب حركاته بدقة متناهية،وتعاتبـه بصرامـة عندمـا يتجاوز تعليماتهـا، وأبوه يكاد يكون صـورة طبق الأصل عن «أحمد عبدالجواد» في ثلاثية نجيب محفوظ، ولعل الشـيء الوحيد الذي يجعله يختلف عن «عبدالجواد» هو ورعه وطيبته.

يضيق «هشـام العابر» ذرعاً بتلـك التعليمات والقيم المثالية التي كانـت والدته تزرعها في نفسـه، ولذلـك نراه يجنح سـراً دون علـم والديه إلى التمرد وكسـر جميع القيـود التي تكبله، فيحطـم «تمثـال أمه» على حد تعبيـره، وذلك بانضمامـه إلى حزب محظور، ثـم انخراطه في سلسـلة من الموبقات عندما سـافر إلى «الريـاض» كي يدرس الاقتصاد والسياسـة مبتعداً عن سـلطة والديـه؛ ففـي «الرياض دخن أول سـيجارة، وشـرب أول قطرة خمرة فـي حياته، وفي الريـاض عـرف طعم المرأة بعيداً عن تلك الرومانسـيات التي كانت تؤطـر علاقته بنورة، وفي الرياض تعلم كيف يغازل النسـاء في سوق سويقة وشارع الثميري وشارع الوزير.. تعلم كيف يبحـث عـن بائعات اللـذة المحرمة الرخيصـات في أزقة الشميسـي وحواري الديـرة، وتعلم الأوقات المناسبة لعمل ذلك»[1].

وهكذا يكتسـب «هشـام العابر» خبرات وتجارب جديدة، بعد أن كان يبدو لزملائه «الأقل تجربة، أو هو عديم التجربة على الإطلاق»[2].

لم يكن «هشام العابر» مدفوعاً إلى ممارسة هذه التجارب المحرمة اجتماعياً ودينياً غريزياً بقـدر مـا كان مدفوعـاً إليها رغبة في الاسـتقلال عـن وصاية والديـه التي كان يحـس بوطأتها وتشرنقها حوله، ورغبة في اكتساب خبرات حياتية يعتقد بأنها سوف تخرجه من زمرة الأطفال والمراهقين السـذج وتدخله في زمرة الرجال؛ ولذلك نراه يعتز بانتمائه إلى التنظيم السياسـي المحظور وهو لم يتجاوز العشرين من عمره، على الرغم من الإحباطات التي ولدتها في نفسه تصرفات «الرفاق» في ذلك التنظيم.

وإذا كان تركي الحمد لا يدفع «هشام العابر» إلى التعبير عن غبطته واعتزازه بخوض غمار

(1) تركي الحمد: العدامة. ص 171.

(2) المصدر نفسه. ص 168.

هـذه المغامرة السياسـية الخطيـرة فإنه يعبر عن ذلك تلميحاً بأسـلوب غير مباشـر، وذلك من خلال ذلك الموقف الذي يستقبل فيه «عبدالله الزعفراني» «هشاماً» ويأويه في بيته حتى يبعده عن أعين الشرطة التي كانت تبحث عنه..

يوازن «عبدالله الزعفراني» ـ وهو صديق لوالد «هشـام» ـ بين «هشـام» وبين ابنه «صالح» الغر المائع الذي يفتقر إلى الشجاعة الكافية التي تجعله يقدم على مغامرة كمغامرة «هشام».

«أطفأ أبو صالح سيجارته في المنفضة القريبة، ونظر إلى هشام قائلاً: «ماذا فعلت بنفسك يا بني؟.. بل ماذا فعلت بوالديك، إن الحكومة لا ترحم في مثل هذه الأشياء مهما بدت بسيطة..»، ثم وهو يضحك: «كله إلا (...) أبوك لا تلعب به..»، وصب لنفسـه بيالة شـاي أخرى، شربها بسرعة، ثم التفت إلى هشام بكليته وهو يقول بحماس: «بس تبي الصراحة.. عفارم عليك. عز الله إنك رجل»، ثم وهو يعود إلى اسـترضائه: ليت صالح يكون رجال، حتى لو حبس..»، وما إن أنهـى جملتـه، حتى ظهر صالح عند الباب، بشـعر مبلول، وثـوب أبيض فضفاض، ورائحة عطر الليمون تفوح منه، نظر إليه أبوه وقالّ بسـخرية: «ذكرنا القط جا ينطّ..»، وبانت علامات الإحباط والأسى على وجه صالح، إلا أنه لم يقل شيئاً، واتخذ له مجلساً بجانب هشام»[1].

إن هـذا الموقـف ـ كمـا يبـدو بوضوح ـ يفصـح أكثر من أي كلام يمكن أن يسـوغ سـلوك «هشـام العابـر» ويعبر عن اعتـداده بمغامرتـه التي صنعت منه رجـلاً مهماً يختلـف تماماً عن تربيـه «صالـح» المسـترطئ، كمـا أن هذا الموقـف يعبر كذلك عـن رأي «تركـي الحمد» ذاته واحتفالـه الخفـي بالتجربة، وهو مـا يتراءى لنا في حرصـه الواعي على تنمية هـذا «الاعتزاز» في بناء شـخصية «هشـام العابر» على امتداد الثلاثية، حتى يغدو هدفاً في حد ذاته، بل إنه يغدو فلسفة في الحياة بالنسبة إلى «هشام العابر» الذي كان في بداية الطريق يحس بشيء من تبكيت الضمير والندم الممض جراء خروجه على النهج الذي رسمه له أبواه، ولكنه ما لبث أن استمرأ تمرده وانحرافه.

وهذا التحول في شـخصية «هشـام العابر» يجعله الكاتب شـاملاً لعالم البلدة الصغيرة في مقابـل عالم المدينة الكبيرة، وإذا كانت «العدامة» ـ وهو اسـم الحي الشـعبي الذي ترعرع فيه بالدمام ـ ترمز إلى البراءة والبساطة والصفاء، فإن «الشميسي» ـ وهو حي بالرياض كان يسكن

(1) تركي الحمد: الشميسي. دار الساقي. الطبعة الثانية. بيروت 1998. ص 72.

فيه بطل الثلاثية ـ يعد رمزاً للعالم الجديد المناقض.

ومن براعة الكاتب في هذه الثلاثية أنه اتخذ من المكان أداة للإيحاء بموقف «هشام العابر» من العاملين المتناقضين ـ عالم «العدامة» وعالم «الشميسي» ـ معبراً عن تطور موقفه من قيم ذينك العالمين.

إن «هشام العابر» يحن إلى عالم «العدامة»، ولكنه يكتشف زيف ذلك الحنين عندما يعود إليه في الإجازة الجامعية ويقابل أصدقاء طفولته الذين انفصل عنهم روحاً وفكراً وأصبحوا يبعثون السأم في نفسه.

«أهذا هو ما كان يحن إليه وهو في الرياض طوال تلك الشهور؟ لقد كان قضاء الوقت مع الشلة ألذ شيء في الوجود، فما باله اليوم يشعر بالملل وهو لا يكاد يكمل عشر دقائق معهم؟ إنه يشعر بسكون قاتل وسط هذه الشلة التي بدت غريبة عليه، أهذا هو «عالم البراءة» الذي أحس بالذنب حين دمر تماثيله واخترق أغشية عذريته؟ وأخذ يجيل النظر في أصحابه وهم يحتسون الشاي ويضحكون، وحسدهم على ما هم فيه من دعة وبراءة، ولكنه لم يكن يريد أن يعود إلى عالمهم من جديد.. بل لم يكن قادراً على ذلك حتى ولو أراد. لقد اكتشف عوالم جديدة من الإثارة والخوف والقلق واللذة معاً، لن يكون من السهل معها أن يستطيع العودة إلى عالم البراءة الذي لا زال يعيش فيه أصحابه. قد تكون هذه العوالم خبيثة وغير طيبة بمقاييس أمه، ومقاييس عالم البراءة الذي تعيش فيه الشلة، ولكنها أصبحت جزءاً من عالمه، لا يستطيع العيش بدونه، وإلا كانت الحياة خالية من الطعم واللون والرائحة. إنهم لم يذوقوا المرأة، ولم يَدُرْ برؤوسهم الشراب، ولم يعانوا قلق المغامرة والخوف من المجهول، فهل يعيش الحياة من لم يمر بهذا النفق من اللذة والتوتر؟ قد يكون كل ذلك خطأ، ولكن ما لذة الحياة دون أخطاء؟ الخطأ يعني التجربة، والتجربة تعني حرية الاختيار»[1].

إننا نفضل أن ننقل هذه الفقرة ـ على طولها ـ كي نقف على مدى أهمية التجربة بالنسبة إلى «هشام العابر» الذي لم يعد يثمنها بالمعايير الأخلاقية وإنما أصبح يثمنها بمعايير عملية ومعرفية وسيكولوجية ذاتية، وكأن السلوك الأخلاقي بالنسبة إليه يستمد قيمته من الذات لا من الموضوع، أو يستمد قيمته من التجربة العملية الواقعية لا من المثال، وهو ما يجسد تطوراً

(1) تركي الحمد: الشميسي. ص 217.

كبيراً في رؤى «هشام العابر» المثقف الذي كان مولعاً بقراءة الكتب الممنوعة بعيداً عن عيون والديه ومدرسيه[1].

وفي «الكراديب» يعمق «هشـام العابر» اعتداده بالتجربة، فهو في السـجن يعاني مرارة هذه التجربـة، فيتخذ منها سـبيلاً إلى اللذة والجمـال، وهنا يصطدم بالاختـلال المنطقي في رؤيته الفكرية؛ إذ كيف يكون الضلال طريقاً إلى الهداية؟ و«كيف يمكن للقبح أن يكون جميلاً؟»[2]

ولكنـه مـا يلبث أن يلتمس تسـويغاً لهذا التناقض، سـواء فـي التاريخ أم فـي طبيعة الذات البشـرية؛ فيكتشـف أن «كل تاريخ العالم هو تاريخ ألم، من أجل الجمال، ومن أجل اللذة كما يوعـدون.. أمريكا قامت على أشـلاء هنودها، ورأسـمالية إنكلترا قامت على أشـلاء عمالها، واشتراكية روسيا قامت على سخرة معسكراتها»[3].

وفضلاً عن ذلك فإن هذه المفارقة تجد حلها في الذات الفردية.

ولعل اعتداد «هشام العابر» بالتجربة ليس مسوّغاً بالميول الحسية والنزوات المدنسة بقدر ما هو مسـوغ بالتوق إلى الحرية؛ لأن التجربة بهذا المفهوم ـ مفهوم هشـام العابر ـ تذيب جليد الأنماط السـلوكية والقيم المسبقة التي تطوق الإنسـان وتقيده وتضعه وجهاً لوجه أمام الفعل الحر الذي يصدر عن الذات الفردية الواعية[4].

ويبدو أن تركي الحمد يلتقط خيط هذه الفكرة من الفلسفة الوجودية التي تدعو إلى تحرير الفعل الإنساني من القيم المسبقة، وترفع شعار «الوجود يسبق الماهية»[5].

ومـن مظاهـر الضغـط الاجتماعي الـذي يقيد حرية الفـرد فـي الثلاثية ما كان يتـراءى من خلال موقف الجيران من الطلاب العزاب؛ فـ«هشـام العابر» وصديقه «عبدالمحسن» اللذين يستأجران شقة في حي من أحياء «الرياض» يعانيان من عداء الجيران الذين كانوا ينظرون إلى العـزاب بوصفهم مدانين مسـبقاً إلى أن تثبـت برءاتهم، ولذلك نرى أحـد الجيران يقترب من «هشـام» و«عبدالمحسن» بينما كانا منشـغلين بنقل حقائبهما إلى الشقة التي لم يعثرا عليها إلا

(1) المصدر ذاته. ص 132.

(2) تركي الحمد: الكراديب. ص 111.

(3) المصدر ذاته. ص 111.

(4) المصدر ذاته. ص111.

(5) يرجع إلى كتاب «الوجود والعدم» لجان بول ساتر. ترجمة عبدالرحمن بدوي. منشورات دار الآداب. الطبعة الأولى. بيروت 1966.

بشـق الأنفـس، ويأخذ في تحذيرهما بحـدة دون أن يلقي تحية: «يجب أن تعلموا أن السـكان هنـا مـن العائلات.. أرجو ألا نرى منكـم إلا كل خير، ولا نسـمع إلا كل طيب، وقد أعذر من أنذر»(1).

وقبل هذا الموقف يعبر «هشـام» عن إحساسـه بالضغط الاجتماعي بمقولة «سـارتر» التي مؤداها أن «الناس هم العذاب»(2) أو الجحيم.

وليس من شـك في أن موقف «هشـام العابر» مـن الآخرين نابع من رغبتـه في التمرد على القيم الاجتماعية التي تحدّ من حريته.

ج - المظهر الديني لهاجس الحرية:

يتراءى لنا هذا المظهر خاصة في سـلوك خال «هشام العابر» وأبنائه، كما يتجلى في سلوك «هشام» ذاته، وفي سلوك «عدنان» وبعض السجناء السياسيين في «الكراديب».

إن خـال «هشـام» التقـي الـورع يعامل أبناءه بشـدة، ويحـرص دومـاً على إيقاظهـم فجراً لأداء فريضـة الصـلاة، ولكنهم لم يفيدوا من حرصه شـيئاً؛ فقد كانوا يتظاهـرون بالنهوض ثم يعودون إلى النوم عندما يتأكدون من خروجه، خلافاً لهشام الذي كان يتوب أحياناً توبةً تلقائية فيسـتيقظ عندما ينسـاب «صوت المؤذن عذبـاً داعياً إلى صلاة الفجر»(3)، ويؤم المسـجد كي يصلي «بإحساس عميق»(4).

وما يقال في سـلوك خال هشـام يقال كذلك في سـلوك «عدنان» الذي اتخذ قراراً بالتخلي عن التنظيم الحزبي وأصبح متشـدداً في التشبث بقشور العقيدة أكثر من تشبثه بجوهرها، وهو ما يقال كذلك في سـلوك بعض مسـاجين «الكراديب» الذين يريدون أن يحرموا كل شيء، بما في ذلك لعبة «الشطرنج»(5).

والـذي يمكن أن يُسـتخلص من مثل هـذه المواقف في ثلاثية «أطيـاف الأزقة المهجورة» يتصل بلا ريب بفكرة التجربة التي بسطنا القول فيها في الفقرات السابقة؛ فالطريق إلى الإيمان

---

(1) تركي الحمد: الشميسي. ص 150-151.
(2) المصدر نفسه. ص 67.
(3) تركي الحمد: الشميسي. ص 48.
(4) الصفحة بنفسها.
(5) تركي الحمد: الكراديب. ص 40.

ـ كما ترسـمه هذه الثلاثية ـ لا يرصّع إلا بالفعل الحر الذي ينبع من الذات الفردية ولا يفرض قسراً، والتشدد المبالغ فيه قد يؤدي إلى نتيجة مناقضة للنتيجة المستهدفة.

د – المظهر المتيافيزيقي لهاجس الحرية:

إذا كان هاجـس الحريـة السياسـية أو الاجتماعيـة أو الدينيـة يمثل فلسـفة الحيـاة الواقعية المعيشة التي تعد معياراً أساساً لقياس مدى سيادة الإنسان وحجم كرامته واستقلاليته وقدرته علـى «العمـل والفكـر والحكم الحـر»[1]، وهو ما رأيناه فـي الصفحات السـابقة، فإن هاجس الحريـة الميتافيزيقيـة يمثل القضايا الماورائية التي تتصل بمسـتقبل الإنسـان وإرادته، وحدود حريـة الكائـن البشـري المحكوم بالضـرورة والحتميـة، أخلاقياً وفلسـفياً وتاريخيـاً، وهو ما سنقف عنده قليلاً في الفقرات الآتية من هذه الدراسة.

وقد طرحت إشـكالية الحرية بالمفهوم الميتافيزيقي في هذه الثلاثية من خلال شـخصيات روائيـة تمثـل مواقـف متباينـة يمكن إجمالهـا في الموقـف الماركسـي والموقـف الوجودي والموقف الديني.

1 – الموقف الماركسي، ويمثله في الثلاثية السجين «عارف» اليساري الذي ينظر إلى الكون والحياة نظرة مادية، ويؤمن بإمكانية الحرية وقدرة الإنسان على أن يكون حراً من خلال معرفة طبيعة الضرورة أو طبيعة الحتمية؛ «فالتحرر من جاذبية الأرض ـ على حد تعبيره ـ لا يكون إلا بمعرفة قوانين الجاذبية، ومن ثم السيطرة عليها»[2].

ويعتقد «عارف» بأن الإنسـان يسـتطيع أن ينتصـر على الحتمية في نهايـة المطاف ولو عن طريق الانتحار الذي يعد في نظره انتصاراً على كافة أشكال السلطة الفيزيقية والميتافيزيقية.

«الانتحـار يـا صاحبي هو قمة الحرية.. في الانتحار أنت تمارس حريتك كاملة حين تختار بيـن الوجـود والعدم، وتفضل أحدهمـا دون أن يُختار لك.. في الانتحـار أنت تقهر الظروف، وتهزم الصُّدَف، وتنتصر على كل ما هو ليس أنت. الانتحار هو الحرية المطلقة، والاسـتقلال التام، لذلك لا أحد يطيقه»[3].

---

(1) الدكتور خليل أحمد خليل: معجم المصطلحات الفلسفية. دار الفكر اللبناني. الطبعة الأولى. بيروت 1995. ص 65.

(2) تركي الحمد: الكراديب. ص 52.

(3) المصدر نفسه. ص 77.

هكذا كان «عارف» يخاطب «هشام» في السجن مدافعاً عن رأيه في حماسة واندفاع جاد.

2 - الموقف الوجودي، ويمثله في الثلاثية «هشام العابر» الذي يفتن بوهم الحرية منذ نعومة أظفاره فيتمرد على السلطة الأبوية والسلطة الاجتماعية والسلطة الروحية، ولكنه يكتشف زيف نضاله وعبثيّته عندما يصطدم بجدران «اللامعنى» بالمفهوم الميتافيزيقي، ومن هنا يهتز إيمانه وينزلق إلى هوة الضياع والإحساس الممض بعبث الحياة ولا جدواها.

يحاول «هشام العابر» ـ على طريقة الوجوديين ـ أن يدرك معنى الوجود وأسراره جميعاً، ولكنه يعجز ويتقهقر مندحراً معبراً عن يأسه وإحباطه، لائذاً بالإله:

«إلهي امنحني المعنى أو احرمني الوجود؛ فالوجود هو الجحيم بغير معنى، ولا معنى بغير حرارة إيمان. مجرد نقطة إيمان.. كلما نظرت إلى القمر في ليلة صيف صافية، أو إلى الشمس في يوم شتاء حزين، أو إلى أوراق الشجر تداعبها نسمات نيسان، أو تتلاعب بها رياح تشرين، أو رأيت نملة تسعى منذ الأزل وإلى الأبد، أدركت المعنى، وشاعت في النفس حرارة غريبة، ولكن كل المعنى، وكل الحرارة تضيع عندما أسمع صراخ طفل جائع، أو أرى ذبابة تتبرز على أنف عجوز هرم.. لماذا يصرخ، ولماذا يهرم إذا كان الذباب هو المصير؟ أين المعنى، وهل هناك معنى، إن لم يكن المعنى مجرد اسم سميناه لما نريد وهو غير موجود؟.. رباه.. أعطني لحظة صفاء يتجلى فيها كل شيء، وخذ كل شيء»[1].

كذلك كان «هشام العابر» يحترق بنار البحث عن المعنى، على غرار ما كان يحترق «فاوست»، و«ميرسو» و «كيركجارد»، و «إيفان كارمازوف».

إلا أن هشاماً في الأخير يحاول أن يخرج من دوامة العبث التي ألقى بنفسه في أتونها، فيتجاهل الأسئلة التي كانت تؤرقه ويلتمس تسويغاً للحياة على غرار ما فعلته فلسفة ساتر:

«قد يكون ما يسيّر الدنيا هو القدر، أو العبث، أو الحتم، أو الصيرورة.. لا ندري، وليس من الضروري أن ندري. المهم ليس في السؤال عما أو عمن يسير الحياة، ولكن المهم هو أن نحياها، وأن نثريها، وأن لا نغادرها قبل ترك بصماتنا فيها»[2].

وبهذا يرفع «هشام» الراية البيضاء ويسلم بوجود قيود تحدّ من حرية الإنسان، ولكن تلك

---

(1) تركي الحمد: الكراديب. ص 203-204.

(2) المصدر نفسه. ص 274.

القيود لا تحول دون ممارسة الحياة والتأثير فيها بشكل فعال يوسع دائرة تلك الحرية.

3 ـ الموقف الديني، ويمثله في الثلاثية «عدنان» صديق «هشام» القديم الذي هجر التنظيم السياسي وانكب على قراءة الكتب الدينية، من مثل: «فتاوي ابن تيمية»، و«معالم في الطريق»، و«رحلتي من الشك إلى الإيمان»، و«الله يتجلى في عصر العلم»، و«فتح الباري»، و«إغاثة اللهفان من مصائد الشيطان»، و«إحياء علوم الدين»، و«مدارج السالكين» و«المستقبل لهذا الدين»[1]، آسفاً على السنوات التي قضاها في قراءة كتب السياسة وكتب «الجدل العقيم»[2].

لقد أصبح «عدنان» يمقت تلك الكتب التي كانت تبث البلبلة في فكره، والأرق في عينه، فاستبدلها بهذه الكتب الدينية التي بثت الطمأنينة والسكينة في نفسه، ورسخت الإيمان في قلبه.

ويحاول «عدنان» أن يهدي صديقه القديم «هشاماً» ويثنيه عن غيه فيهديه كتاب «المنقذ من الضلال» لأبي حامد الغزالي، فيعجب به «هشام» إعجاباً كبيراً بوصفه كتاباً «مثيراً للأفكار»[3]، ولكنه يرفض خاتمة ذلك الكتاب، منتقداً «جبريتها المحضة»[4] لكونها تؤكد «أن الإيمان في النهاية ليس إلا نوراً يلقيه الله في القلب، ولا علاقة للعقل أو الإرادة بذلك»[5].

ولذلك فإن إشكالية الحرية ليست مطروحة بالنسبة إلى «عدنان» الذي يرتع في نعمة اليقين نائياً بنفسه عن ضروب السجال البيزنطي.

وإذا أردنا أن نثمن الرؤى الفكرية التي طرحها تركي الحمد في هذه الثلاثية، فإننا نجد شيئاً من المبالغة في الاعتداد بالتجربة؛ فإذا كانت التجربة مصدراً مهماً من مصادر المعرفة البشرية أو الخبرة الذاتية، فإنه ليس من المنطقي أن نقفز على تلال التجارب الإنسانية العامة أو القومية الخاصة التي تشكل معيناً لا ينضب للحكمة الخالدة التي يمكن أن تستثمر في كل زمان ومكان، وهو ما يوفر جهوداً شاقة على الشعوب والأمم، ولو افترضنا أن كل فرد يرفض

(1) تركي الحمد: الشميسي. ص 64.

(2) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

(3) تركي الحمد: الشميسي. ص 66

(4) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

(5) الصفحة نفسه. الصفحة نفسها.

تجـارب الآخرين ويصدر عن تجاربه وخبراته الخاصة لاختلـت المعادلة التي تحكم العلاقة بين الأفراد والجماعات، ولظل الإنسان يتخبط ويبدد جهوده على نحو ما كان يفعل «سيزيف» في الأساطير الإغريقية.

والظاهـر أن «تركـي الحمـد» قـد متـح مـن الفكر الوجـودي أشـياء كثيـرة، بدءاً مـن فكر «كيركجـارد S.Kirekegard» حتى فكر «سـارتر J.P.Sartre» وفكـر «كامي A. Camus» وأن هـذا الفكر سـلبه حرية النظر إلى الحياة بعيونـه التلقائية، ومن هنا كان يغض الطرف عن أهمية الرصيد التاريخي الموضوعي للخبرات والقيم البشرية أو القومية.

ولكـن هذا القصور فـي الرؤية الفكرية لا ينقص من قيمة ثلاثية «أطياف الأزقة المهجورة» بطبيعـة الحال،ولا سـيما أنه لا يشـترط أبداً فـي الكاتب الروائـي أن يكون فيلسـوفاً أو مفكراً حريصاً على تقديم نسق فلسفي أو فكري أصيل ومتماسك.

***

هذا عن قيمة الرؤى الفكرية في «أطياف الأزقة المهجورة»، أما عن قيمة الرؤى والأساليب الفنية فإننا سنقف عندها في الفقرات الآتية:

لعل أول ما يسـتحق التسـجيل عند تثميـن الأداء الفني في «أطياف الأزقـة المهجورة» هو كونهـا روايـة فكرية تسـتفز المتلقي وتحفـزه على التأمل والتفكير، وليسـت روايـة عاطفية أو خياليـة يقرؤهـا المتلقي مسـترخياً قبيل النوم، ولذلك فإنهـا ينبغي أن توضع فـي خانة الرواية الجـادة التـي تطرح قضايا مصيرية محلية خاصة أو قضايا عالمية أو إنسـانية عامة، وهي بذلك توسـم كما توسـم أعمال كتاب من أمثال «عبدالرحمن منيـف» و«نجيب محفوظ» و«محمود المسـعدي» و«ألبيركامي» و«كافكا» و«سـارتر» وغيرهم ممـن أرادوا أن يطوعوا الفن الروائي للتعبير عن رؤاهم الفكرية أساساً.

وقـد انعكس هـذا المنحى الفكري على سـائر الأدوات الفنية في هـذه الرواية، أو انعكس علـى جـل تلك الأدوات علـى أقل تقدير، وهو ما يتجلى لنا على وجه الخصوص في النسـيج اللغوي؛ وفي بناء الشخصيات؛ وفي ظهور شخصية الكاتب؛ وفي غياب الحبكة الروائية.

النسيج اللغوي: يتراءى لنا المنحى الفكري للرواية في الحوار الفلسفي أو السياسي الجاف الذي يطغى على كثير من المواقف. إن «هشـام العابر» كثيراً ما ينخرط في الجدل السياسـي أو

الفلسفي مع الذين يقابلهم من أصدقائه وزملائه في المدرسة الثانوية أو في السجن، ويكفي هنا أن نتمثل بشذرات من ذلك الجدل الذي وسم الرواية بالفكرية.

فـ «العدامة» تمتلئ بالمواقف التي يطغى عليها الجدل السياسي بين «هشام العابر» ورفاقه في التنظيم السري حول أهداف التحزب؛ وحرية الإنسان السياسية؛ ودكتاتورية الحزب؛ والثورة الليبية؛ ونكسة 1967؛ وعبدالناصر؛ وما إلى ذلك من قضايا سياسية[1]، و«الشميسي» تمتلئ بالمواقف التي يطغى عليها الجدل الأيديولوجي والديني والسياسي كذلك[2]، أما «الكراديب» فإنها تمتلئ بالمواقف التي يطغى عليها الجدل الفلسفي الميتافيزيقي حول الحكمة في خلق الكون ومصير الإنسان والوجود والعدم، والإرادة، وحدود الحرية، والمعنى والعبث، وما إلى ذلك[3].

كما يتراءى لنا المنحى الفكري للرواية في الولع بذكر أسماء زعماء سياسيين وفلاسفة ومفكرين من أمثال: «عبدالناصر»، و«أنور السادات»، و«الملك فيصل»، و«ديغول»، و«غاندي»، و«تروتسكي»، و«تشي غيفارا»، و«الملك حسين»، و«ياسر عرفات» و«كارل ماركس»، و«جان بول سارتر» و«نيتشة»، و«كيركجارد»، و«ألبيركامي»، و«طه حسين»، و«ياسين الحافظ»، و «عبدالرحمن الكواكبي»، و«أبي حامد الغزالي»، و«فولتير».

وهذه الأسماء وغيرها يرد ذكرها في الرواية عرضاً، أو يأتي في سياق الجدل الذي كان يدور بين «هشام العابر» وبين زملائه، وأحياناً يقتطف الكاتب بعض أقوالها على سبيل التمثل، أو يتخذ من أفكارها مادة للمناقشة، كأن يتمثل «منصور» بقول «فولتير» في تسويغ الثورة الدموية: «لن ينجو العالم حتى يُشنق آخر بورجوازي بأمعاء آخر قسيس»[4]، أو يناقش «هشام العابر» صديقه «عبدالكريم» في المضامين الفكرية لرواية «الغريب» لـ «كامي» على النحو الآتي:

«وعاد عبدالكريم وقد ارتدى ثوباً أبيض، أو كان أبيض، فقد كان مليئاً بالبقع الصفراء والبنية، وحبس مقابل هشام وقال دون مقدمات: «أنا يا أخي لا أفهم.. هل هناك فعلاً أشخاص

(1) يرجع إلى ص 112، 118، 120، 121، 146، على سبيل المثال لا الحصر.

(2) يرجع إلى ص 22، 23، 24، 97، 98، 99 على سبيل المثال.

(3) يرجع إلى ص 78، 79، 90، 130، 149 على سبيل المثال لا الحصر.

(4) تركي الحمد: العدامة. ص 223.

مثـل الغريـب الذي يتحدث عنه كامي، أم أن المسـألة مجـرد إبداع مؤلـف أو تعبير عن حالته النفسـية في لحظة ما؟.. شـخص عبثي لهذه الدرجة! لا يأبه بوفاة أمه ولا بمحاكمته وموته هو شـخصياً.. أعتقـد أن هذه مبالغة.. أليس كذلك؟». ومد هشـام إحدى رجليه، وشـبك ذراعيه خلف رأسـه، واسـتند إلى الحائط وهو يقول: «ربما يكون مثل هذا العبث مبالغة بالنسـبة لنا، ولكن لو عرفنا الظروف التي عاشها كامي، وحالة المجتمع الأوربي بعد الحرب، لربما أدركنا أن العبث قد يكون جزءاً من الحياة..»، ثم اعتدل هشـام في جلسـته وهو يقول: «ما الفرق بين العبث والقدر؟»، «لم أفهم..»، ثم قال عبدالكريم: «ما نسميه قدراً قد يكون عبثاً، وما يسمونه عبثاً قد نسميه قدراً. المسألة يا عزيزي هي في كيف ننظر إلى الأمور وليس في الأمور ذاتها»[1].

ولعـل رغبة «تركـي الحمد» في طرح القضايـا الفكرية في «أطياف الأزقـة المهجورة» هو الذي جعله يخرج عن سـمت السرد الروائي ويختلق هذا الموقف المقحم على السياق، وهو ما يعد من قبيل الحشو في الرواية، ويمارس تأثيراً سلبياً في بنائها.

بناء الشخصيات: ويتراءى لنا المنحى الفكري للرواية كذلك في رسم الشخصيات الروائية؛ لأنّ «تركـي الحمـد» يسـخّر بعض شـخصيات روايتـه للتعبير عن أفـكاره، على نحـو ما فعل بشـخصية «هشـام العابر»، أو يسـخرها لحمل بعض الرؤى الفكرية أو الفلسفية المجردة على نحو ما فعل بكل من شـخصية السـجين «عارف» الذي لم يكن مؤهلاً لتمثيل الفكر الماركسي والخوض في جوانبه الفلسـفية بحكم نشـأته الثقافية المتواضعة، وشـخصية السـجين «وليد» الذي يجد نفسه مضطراً للانخراط في جدل فلسفي مع «هشام العابر»[2].

ويبـدو لنـا موقـف «تركـي الحمـد» مـن شـخصياته الروائيـة بوضـوح مـن خـلال شـخصية «سـارة» خليلـة «هشـام العابـر» التـي حملـت منـه؛ فسـارة فـي «أطيـاف الأزقـة المهجـورة» لـم تكن إلا فتاة مبتذلة ضحلة الثقافة لا تتـورع عن الانغماس في الرذيلة، ولذلك فإن مسـتواها لم يكن يخولها أبداً إلى الارتقاء إلى مسـتوى «هشـام العابر» الشـاب الجامعي الواسـع الثقافة، ولكن «تركي الحمد» يرتقي بها قسـراً إلى مستوى «هشام العابر» فينسب إليها كلاماً لا يتفق مع طبيعتها، كأن يجري على لسانها فقرة تنطوي على نباهة وعمق إحساس، مثل هذه الفقرة التي ردت بها على «هشام» الذي زرع في أحشائها بذرة جنين ثم أراد أن يهجرها:

---

(1) تركي الحمد: العدامة. ص 181.

(2) يرجع إلى ص 192، 193، 194 من «الكراديب».

«أنـا أعلـم أنه ابننا.. وأنت تعلم، لا تخف، لن أسـبب لك أي مشـاكل.. مـا يهمني هو أني حصلت عليك إلى الأبد.. أحشـائي تحملك، وسـوف تكون جزءاً مني إلى الأبد. لن تستطيع تركي بعد اليوم، لأنك ترقد في داخلي، وسوف تكون معي إلى الأبد»[1].

فمثل هذه الفقرة التي تعبر عن معنى رفيع لا يمكن أن تصدر عن فتاة مثل «سـارة» المبتذلة الجاهلة، ولكن «تركي الحمد» أبى إلا أن يتخذها بوقاً للتعبير عن أفكاره.

وفي موقف آخر نرى الكاتب يجري حواراً فصيحاً بين «سارة» و«هشام العابر» لا يتناسب مع مستواها الفكري والثقافي.

« الآن عرفت لِمَ كل هذا القدر من الحب.. لقد كنت أتساءل طوال الوقت عما دهاك اليوم. وكنت أحاول إقناع نفسي أنك قد أحببتني أخيراً، كم كنت بلهاء...

ولـم تسـتطع أن تكمل، فقد أجهشـت فـي البكاء، واضعة رأسـها بيـن ركبتيهـا العاريتين، وحاول تهدئتها، ولكنها أزاحت يده بعنف غير متوقع وهي تقول بصوت متهدج:

أبعد يدك عني أيها الخائن.. أتريد أن تتركني بعد أن وجدتك؟

- من قال لك ذلك.. أنا سأبتعد قليلاً، ولكن لن أتركك»[2].

إنـه مقطع من حوار طويل يدور بين «سـارة» و«هشـام العابر» الـذي كان يهم بمغادرة بيت خاله المجاور لمنزلها، وهو ـ كما نرى ـ يدور باللغة الفصيحة القاموسية التي تبدو غريبة على لسـان امرأة مثل «سـارة»، علماً بأن الكاتب كان يجري الحوار بين بعض الشخصيات باللهجة العامية أحياناً، على نحو ما فعل في المقطع الذي نسجله هنا على سبيل المثال لا الحصر.

«ونظر إلى عبدالرحمن وعلى فيه ظل ابتسامة، أما عبدالرحمن فقد فقد أعصابه وهو يقول:

منة الله ولا منة خلقه.. سوف أذهب مع الوالد ودع نجلك ينفعك.

شوف يا دحيم. خلك من خرابيطك.. حضن الوالدة ما هوب دايم لك.

وغطى عبدالرحمن جسمه بالشرشف وهو يغمغم قائلاً:

الشرهة ما هيب عليك. الشرهة على من يكلمك في أي شيء»[3].

---

(1) تركي الحمد ك الشمسي. ص 171.

(2) المصدر نفسه. ص 112-113.

(3) تركي الحمد: العدامة. ص 84.

إن الحوار هنا يدور بين أبناء خال «هشام العابر» الذين حصلوا على قسط من التعليم، ولكن الكاتب يجعلهم يتحاورون بالعامية، خلافاً لسارة التي كان ينطقها بالفصحى، وهو ما يؤكد تسلط الكاتب على شخصيات روايته.

ظهور شخصية الكاتب: نرى الكاتب في بعض مواقف الرواية يتدخل فيقحم آراءه على المتن الروائي بأسلوب مباشر، على نحو ما فعل في الفصل العشرين من «الشميسي» حيث يعبر عن حزنه لوفاة «جمال عبدالناصر» على النحو الآتي:

«ومات جمال عبدالناصر.. وساد الذهول. هل من المعقول أن يموت؟ ما كان أحد يتصور أنه يمكن أن يموت. إنهم يعلمون أنه بشر يموت، ولكنه لا يموت.. مات جمال وماتت معه أحلام وآمال. مات وهو يحمل هموم الأمة على رأسه حتى آخر لحظة. لقد قتلته الأمة التي أحب. مات بعد أن ودع الشيخ صباح السالم الصباح أمير الكويت، آخر من رآه من العرب. مات بعد أن حقن الدماء في الأردن، ولكنه قتل نفسه من أجل ذلك. لقد قتلته الأمة. بل قتلناه جميعاً»[1].

إن هذه الفقرة المباشرة لا يمكن أن تنسب إلى بطل الرواية «هشام العابر» لأنها جاءت في سياق ما كان يسرده الراوية الرئيس في الرواية.

وعلى الرغم من أن شخصية الراوية لم تكن تظهر في المتن السردي ـ وهو ما يفتح باب الافتراضات والتخمينات على مصراعيه؛ إذ يمكن أن يكون الراوي هو المؤلف نفسه، ويمكن أن يكون منفصلاً عنه ـ فإنها هنا تزيح كل الأصوات الروائية جانباً كي تعبر بأسلوب مباشر على هذا النحو الذي يؤكد بقوة أن الكاتب نفسه هو الذي يعبر عن أفكاره، وكأنه فقد زمام السيطرة على نفسه فأطلق العنان لقلمه كي يعبر عن حزنه العميق لوفاة زعيم في قامة «عبد الناصر».

ولو أردنا أن نستقصي الفقرات المباشرة في ثلاثية «أطياف الأزقة المهجورة» لطال بنا المقام، ولذلك فإننا نحيل على قراءة الفصل السابع و الفصل الثاني والثلاثين من «الكراديب»[2]؛ حيث تظهر شخصية المؤلف وهي تعبر عن آرائها بأسلوب مباشر، علماً بأن الثلاثية مليئة بمثل تلك المداخلات أو الخطابات المباشرة.

---

(1) تركي الحمد: الشميسي. ص 88.

(2) تركي الحمد: الكرايب. ص 57، 252.

غيـاب الحبكـة الروائيـة: أسـهم غياب الحبكـة المحكمة فـي الثلاثية ـ التي كانـت أقرب ما تكون إلى السـيرة الذاتية على غرار ما نجده في كتاب «الأيام»[1] للدكتور طه حسـين ـ التي كان التركيـز فيهـا على وصف المكان أكثر مـن وصف الأحداث وبنائها بشـكل يصنع حكاية متماسـكة الهيكل، ولعل عناوين أجـزاء هذه الثلاثية [«العدامة»، «الشميسـي»، «الكراديب»] تؤنسـنا إلـى هذه الحقيقة.. نقـول: إن غياب الحبكة المحكمة في هذه الثلاثية أسـهم إسـهاماً كبيراً في توافر فرص التدخل المباشر للكاتب، وهو مما يؤكد المنحى الفكري في الثلاثية بلا ريب.

***

وقـد وظف الكاتب أنماطاً كثيرة من أسـاليب الأداء الفني في ثلاثيتـه، وهو ما يحتاج ربما إلى بحث آخر مستقل، ولكننا نوجز تلك الأساليب على النحو الآتي:

التناص (Lntertextualité):

للتنـاص أوجـه كثيرة، من أهمها مـا أولته «جوليـا كريسـتيفا Julia Kristeva» أهمية كبيرة بوصفـه حـواراً بين النصـوص أو تفاعلاً بينها، ولكن «كريسـتيفا» لم تهتـم إلا بوجه من أوجه التناص، وهو الوجه التقليدي العام الذي يقتصر على رصد العلاقة بين النص الأدبي الأصلي والنصـوص الفرعيـة الظاهرة التي تشـكل حضوراً فعليـاً صريحاً[2]، خلافاً لــ «جيرار جينيت Gerard Genette» الـذي اهتـم بأوجـه عديـدة مـن التنـاص تتجـاوز العلاقـة الصريحة إلى العلاقـات الخفيـة الضمنية، ولذلك فإنه يعـرّف التناص بأنه: كل ما يجعـل النص الأدبي «في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى»[3].

ويبـدو أن تركـي الحمد فـي ثلاثية «أطياف الأزقـة المهجورة» قد عني فـي خطابه الروائي بنمط التناص الظاهري الصريح، فحشـد نصوصاً كثيرة ضمن عمله بغية إنشـاء علاقة تفاعلية

---

(1) إن المقابلة بين ثلاثية تركي الحمد وكتاب «الأيام» للدكتور طه حسين فيها إجحاف كبير في حق الثلاثية بطبيعة الحال، لأن عمل تركي الحمد كان أنضج بكثير من كتاب «الأيام»، ولكن القارئ لا ينكر العلاقة بين هذين العملين وكاتبيهما.

(2) يرجع إلى «أطراس» لجيرار جينيت. ترجمة وتقديم المختار حسني. مجلة «فكر ونقد» العدد 16. فبراير 1999. ص 130.

(3) يرجع إلى «أطراس». لجيرار جينيت ص130.

مع المتن.

وقـد تنوعـت النصوص التـي وظفها الكاتـب تنوعاً كبيـراً، فتراوحت بين النـص القرآني؛ والنص الشعري الفصيح؛ والنص الشعري الشعبي؛ فضلاً عن نصوص من أغان عربية،إضافة إليالنصوص الفكرية المترجمة عن اللغات الأجنبية.

لكـن هـذه النصوص التـي تدخل في نسـيج الخطـاب الروائي لـم توظف بشـكل محكم بحيـث تنير بعـض الأفكار، أو تثري بعض المواقف، أو تمد جسـوراً داخليـة كي تتواصل مع رؤى النص الروائي؛ فهي لا تعدو عن كونها نصوصاً خارجية تأتي عرضاً في سـياق ذكرى أو حنين، وبذلك تؤدي وظيفة شكلية لا تتجاوز التنفيس عن الذات المهمومة وكأنها حداء تتردد أصداؤه في المنعطفات المؤلمة أو المحطات الشجية:

«وبعـد الأسـبوع الأول مـن عزلته، بدأ يخـور وكل يأس الدنيـا وكآبتها يتسـربان إلى قلبه، وتتشـربهما روحه. لم تعد الحاجة إلى سـيجارة هي أكبر همه، بقدر ما كان يريد الحديث إلى أي أحد، حتى لو كان العقيد أو جلجل، فيتناول المصحف ويتلو: ﴿وَٱلضُّحَىٰ ﴿١﴾ وَٱلَّيۡلِ إِذَا سَجَىٰ ﴿٢﴾ مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ ﴿٣﴾ وَلَلۡأٓخِرَةُ خَيۡرٞ لَّكَ مِنَ ٱلۡأُولَىٰ ﴿٤﴾ وَلَسَوۡفَ يُعۡطِيكَ رَبُّكَ فَتَرۡضَىٰٓ ﴿٥﴾ أَلَمۡ يَجِدۡكَ يَتِيمٗا فَـَٔاوَىٰ ﴿٦﴾ وَوَجَدَكَ ضَآلّٗا فَهَدَىٰ ﴿٧﴾ وَوَجَدَكَ عَآئِلٗا فَأَغۡنَىٰ ﴿٨﴾ فَأَمَّا ٱلۡيَتِيمَ فَلَا تَقۡهَرۡ ﴿٩﴾ وَأَمَّا ٱلسَّآئِلَ فَلَا تَنۡهَرۡ ﴿١٠﴾ وَأَمَّا بِنِعۡمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثۡ ﴿١١﴾﴾.

ويسـتمر فـي التلاوة حتى يصبح خـارج الزمان والمـكان، فيهدأ قليـلاً، ويضع المصحف جانباً، ولكن ذلك الشـيء الثقيل لا يلبث أن يجثم على صدره من جديد، فيبدأ بالترنم بأناشيد حماسـية لعلها تزيح بعض وحشـة المكان، فيردد بصوت خفيض، ولكنه يحس به صراخاً في داخله:

«يا ظلام السجن خيم إننا نهوى الظلاما
ليس بعد الليل إلا فجر مجد يتسامى»[1]

إن هذا المقطع التناصي مأخوذ من الفصل السابع عشر في رواية «الكراديب»، وقد أهملنا تسـجيل نصوص أخـرى كثيرة في هذا الفصـل تجنباً للإطالة، من مثل نص سـورة «الأعلى»، ومقطع من قصيدة «أقبل الليل» التي غنتها «أم كلثوم»، وأبيات من قصيدة «أراك عصي الدمع»

---

(1) تركي الحمد: الكراديب. ص 167-168.

لأبي فراس الحمداني، وغيرها من النصوص الشعرية[1].

وكما يبدو فإن الكاتب لم يوفق في توظيف هذه النصوص الكثيرة المرصوفة، ولم يستطع أن يسوغ حضورها تسويغاً بنائياً أو فنياً، وهو ما يمكن أن ينسحب على الغالبية العظمى من النصوص المقحمة على الخطاب الروائي.

ولسنا ندري ما إذا كان الكاتب قد لجأ إلى هذا التوظيف النصي الفج رغبة في العودة إلى الصور السردية التراثية البدائية التي تتراءى لنا في المطولات الملحمية، مثل «سيرة عنترة» و«ألف ليلة وليلة» وغيرها من الصور السردية التي لا يلجأ فيها إلى التناص إلا بغرض الإمتاع.

1 - **تيار الوعي**[2] (Courant De Conscience).

وهو الأسلوب الذي يتراءى لنا في كثير من المواقف التي تسعى فيها الشخصية الروائية إلى الكشف عن أفكارها وأحاسيسها دون مراعاة لسياق الخطاب الروائي أو لمنطق السرد والمقام، على غرار ما كان يشيع في كتابات «وليم فولكنر» و «جميس جويس»، و«فرجيينا وولف».

ومن المواقف التي استخدم فيها «تركي الحمد» هذه التقنية في ثلاثيته موقف المكاشفة بين «موضي» وبين «هشام العابر»؛ لأن «موضي» ابنة خال «هشام» التي كانت توليه اهتماماً خاصاً في أثناء استضافته، تكتشف فجأة أنه كان على علاقة مريبة بالجارة «سارة» التي كانت تسأل عنه وتستقصي أخباره، وعندما تفاتحه في هذا الامر يجري بينهما حوار محرج تتخلله كثير من تقنيات «تيار الوعي»، وذلك على النحو الآتي:

« ما الذي أعجبك فيها؟

ودهش هشام لهذا التعبير الذي لم يكن يتوقعه في الحديث، ولكن موضي لا تمنح الفرصة

(1) يرجع إلى ص 168، 169، 170، 171، من «الكراديب».

(2) يعد تيار الوعي أداة مهمة من أدوات الاستبطان في بناء الشخصية في الرواية المعاصرة؛ إذ يصور الكاتب الحياة النفسية لشخصيات روايته بطريقة تتيح لها أن تعبر بتلقائية وتكشف عن آرائها وأحاسيسها الذاتية محدثة نفسها بما لا تستطيع ـ أو لا تريد ـ أن تبوح به علناً.

[يرجع إلى «معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة» للدكتور سعيد علوش. دار الكتاب اللبناني (بيروت) ـ سوشبريس (الدار البيضاء). الطبعة الأولى 1985. ص89، ويرجع إلى كتاب «دراسات في نقد الرواية» للدكتور طه وادي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1989. ص 49].

للاندهاش:

- إنها سمينة مثل البقرة، وسمراء مثل التمرة اليابسة.. وكنت أشك في أخلاقها دائماً. أنا متأكدة أنها هي التي أغوتك. ولا ريب أنها أغوت كثيرين غيرك. صدقني يا هشام، أنا أعرف هذا النوع من النساء اللائي يتصيدن الأبرياء مثلك.. ولكنك غرّ لا تعرف الحياة بعد.

وابتسم هشام في سره، وقال لنفسه: «إن كنت بريئاً وغراً وفعلت ما فعلت، فكيف لو لم أكن كذلك؟.. ما علينا..»[1].

- لا تلعب علي يا هشام.. ما هي العلاقة بينكما؟ إنها لا تتحدث إلا عنك في زياراتها التي كثرت..

قاتلك الله يا سوير، إني أزورك كل يوم، فلم تزورين بيت الخال.. لقد جنت تلك المرأة، أو أن لديها خططاً لا يدريها.

- صدقيني يا موضي.. ليس بيني وبينها أية علاقة.. أنت تعرفينني.. لست من ذلك النوع من الفتيان»[2].

«سوف أسافر.. سوف أغادر البلد حتى تهدأ الأمور.

وإلى أين ستذهب؟

إلى لبنان.. هكذا اتفقت مع الوالد.

«بل هكذا أراد الوالد.. المهم.. لينته كل شيء بأية طريقة»، كان يحدث نفسه، فيما كانت موضي تقول بصوت هامس، وكأنها تحدث نفسها هي الأخرى:

«لبنان؟.. تترك سارة لتذهب إلى ألف سارة..»[3].

إن الكاتب في هذا الموقف يوظف أسلوب «تيار الوعي» صراحة حيناً، وضمناً حيناً آخر؛ فهو يستخدم النمط الصريح عندما يجعل بطل الرواية يعبر عما يضطرب في نفسه من أفكار ومشاعر في هذا الحوار العسير بأسلوبه، ويستخدم النمط الضمني عندما يجعل نفسَهُ الراوية؛

---

(1) تركي الحمد: الشميسي. ص 201.

(2) المصدر نفسه. ص 199.

(3) تركي الحمد: الشميسي. ص 202.

فيقرأ ما يدور في خلد بطل الرواية ويعبر عنه بأسلوبه السردي.

وقد يستخدم الكاتب أسلوب «تيار الوعي» في سياق السرد في بعض المواقف الروائية على غرار ما فعل في «الكراديب»؛ حيث يُستجوب «هشام العابر» في السجن، ويصر على إنكار التهمة المنسوبة إليه أمام «العقيد»،ثم يقود السجان العتيد «جلجل» إلى زنزانة النكال.

وفي الطريق إلى الزنزانة يوظف الكاتب أسلوب تيار الوعي لقراءة مكنون «هشام العابر» على النحو الآتي:

«رحماك ربي، لقد أغضبنا «زيوس» وآلهة الأولمب الاثني عشر، فاتفقوا جميعاً لأول مرة على إلقاء هشام في العالم السفلي، فتلقاه «هاديس» بحبور، وألقاه وراء بوابة «سيربيروس» حيث لا عودة إلا بمعجزة «عشتار»، وجر جلجل هشاما إلى الغرفة الأخرى، فيما كان العقيد يدخن سيجارة بيد ترتعش بشدة»[1].

وأياً ما يكن فإن تركي الحمد في هذه الثلاثية استطاع أن يوظف تقنية «تيار الوعي» باقتدار ومهارة دون افتعال، ودون تزيد وحشو، خلافاً لما رأيناه في تقنية التناص.

2 - **الاسترجاع**[2] (Rèvocation):

وهو من التقنيات التي وظفها الكاتب في هذه الثلاثية كي يتيح لبطل روايته أن يسترجع ذكرياته العابرة في بعض المواقف على سبيل الموازنة بين المواقف والأحداث والأشخاص والأشياء في الزمنين الماضي والحاضر.

ويكفي في هذه العجالة أن نتمثل باسترجاع «هشام العابر» لصورة «منيرة» ابنة خاله التي

---

(1) تركي الحمد: الكراديب. ص 164.

(2) يمكن تعريف «الاسترجاع» أو «الارتجاع الفني» أو«الفلاش باك» أو«الخطف خلفاً» (!)، كما يسمه الدكتور سعيد علوش، على النحو الآتي:

ـ قطع يتم في أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي، ويَسْتهدف العودة إلى ذكر الأحداث الماضية بغرض توضيح ملابسات موقف ما.

ـ تقنية سيميائية، اقتبستها الرواية البوليسية خاصة في ذكر الجريمة مثلاً، والعودة إلى سرد أحداثها فيما بعد.

ـ عرض متأخر في القصة.

[يرجع إلى «معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة» للدكتور سعيد علوش. دار الكتاب اللبناني (بيروت) ـ سوشبريس (الدار البيضاء). الطبعة الأولى 1985. ص97 - 98].

يكتشف أنها تزوجت دون علمه، وذلك في سياق حوار يدور بينه وبين ابن خاله «دحيم»[1].

إن الكاتب في هذا الموقف يجعل «هشام العابر» يتوقف قليلاً عن الحديث مع «دحيم» كي يسترجع صورة «منيرة» التي كان قد رآها منذ سنوات «بذلك الوجه البيضاوي، وتلك (تينك!) العينين الدعجاوين، والشفتين المكتنزتين القرمزيتين اللتين تكشفان عن عقد من اللؤلؤ حين تبتسم»[2]، ثم يعود فيواصل ذلك الحديث.

ويمكن أيضاً أن نتمثل باسترجاع «هشام العابر» لذكرى رجة كهربائية تعرض لها في طفولته، بينما كان «جلجل» السادي الذي يستمتع بتعذيب السجناء يضربه بعنف»[3].

3 - **توظيف الأحلام**[4] (Investissement Des Rêves):

وهي من التقنيات الروائية الحديثة التي استخدمها الكاتب في روايته لسبر أعماق «هشام العابر» والتعبير عما كان يشغله في عقله الباطن إبان تعرضه لأزمات سياسية وروحية، أو للتعبير عن هواجسه الواعية التي تشغله آنيا.

وقد وظف الكاتب نمطين من الأحلام، أحدهما للتعبير عما يشغل العقل الواعي، ويتراءى لنا في أحلام اليقظة «البرانية»؛ والآخر للتعبير عما يشغل عقله الباطن، ويتراءى لنا في «الكوابيس» والرؤى «الجوانية».

يرى «هشام العابر» أنه «على حافة بركان يطلق الحمم، وقد سالت الحجارة المصهورة على جانبيه. وعلى البعد، كانت أمه وجمع من نساء عاريات، لم يتبين معالم وجوههن، يغرقن في الحمم ويصرخن، إلا أمه التي كانت ترتدي وشاحاً أبيض غطى كل شيء فيها إلا وجهها.. كانت واقفة بثبات وهي تنظر إليه من بعيد، ورغم ذلك كان وجهها واضحاً كل الوضوح، والغريب أنه كان أكثر بياضاً مما هو على الحقيقة، وعيناها لا تحملان أي حياة. وحول فوهة

(1) تركي الحمد: العدامة. ص 74.

(2) الصفحة نفسها.

(3) تركي الحمد: الكراديب. ص 107.

(4) يعد توظيف الأحلام من أساليب الكشف عما يعتمل في الباطن النفسي العميق للشخصية الروائية، أو في عالم اللاشعور الملئ بالرغبات المكبوتة التي يحول الأنا الأعلى أو المجتمع بقيمه دون تحقيقها، وقد انتشر توظيف الأحلام في الأدب بهذا المفهوم على إثر الدراسات التي قدمها «سيغموند فرويد»، وخاصة في كتابه الموسوم بـ «تفسير الأحلام» [ترجمة مصطفى صفوان. دار المعارف. ط2. القاهرة 1969]، علماً بأن هناك أحلاماً باطنية مرتبطة باللاشعور، وهناك أحلام يقظة.

البركان كانت مخلوقات غريبة لا شـكل لها تدور وتدور، وهي تحمل عصيا من صوان أسـود تضـرب به أشـياء لا يراهـا، ولكن الصراخ القادم مـن أعماق البـركان كان يرعبه. وفجأة وجد نفســه طافياً على فوهة البركان دون أن يكون طائراً، أشـبه ما يكون برائد فضاء يعوم حول مدار الأرض، ثم ساد الهدوء واختفى كل شيء»[1].

تُعبّـر هـذه الهواجس التي تراءت لبطل الرواية عن خوفه من الهوة المرعبة التي كان ينحدر إليها في حياته الأخلاقية والروحية خاصة، وذلك على إثر اعتراف خليلته «سـارة» بأنها حامل منه. إن هذا الحدث يأتي ضمن سلسلة من الأحداث التي تتابعت في حياة «هشام العابر» الذي كان يريد أن يطرد شبح والدته التي كانت تحرص على تربيته تربية دينية، وتبث في نفسه القيم المثالية، ذلك الشبح الذي كان يذكره بذنوبه ويبعث في داخله الحنين إلى البراءة المفتقدة التي قدمها قرباناً على مذبح الرغبة الجارفة في التجربة الذاتية.

فالكاتب هنا يعبر عن مدى خوف «هشـام العابر» من عواقب الانغماس في المعاصي التي كان اعتراف «سارة» القطرة التي أفاضت كأسها العلقمية.

وقـد ترجـم الكاتب هواجـس بطل روايته من خـلال رموز مكثفة في هـذا الحلم، من مثل طيف والدته الذي يرمز إلى الطهر، وأطياف النسـاء الأخريات اللواتي يمكن أن يمثلن معادلاً موضوعيـاً للنسـاء المتبـذلات اللواتي عرفهن في حياتـه بالرياض، هؤلاء النسـاء اللواتي كن «يغرقـن فـي الحمم ويصرخـن»، خلافاً لوالدته التـي كانت متألقة في بياضهـا و«هي تنظر من بعيـد»، بينما ترمز تلك المخلوقات الغريبة التي كانت تحمل «عصياً من صوان أسـود تضرب بـه أشـياء لا يراها»، إلـى الزبانية التي تعذب العصاة، أما بطل الروايـة فيرمز إليه في هذا الحلم بشـبيه «رائد الفضاء» الذي كان «طافياً على فوهة البركان»، وهو ما يجسـد خوفه من السـقوط في أعماق البركان حيث تتناوشه أيدي الزبانية وتصهر لحمه وعظامه حمم ملتهبة.

وعلـى الرغـم من أن هذا الحلم قد جاء في بنائه أقرب ما يكون إلى حلم المنام وليس حلم اليقظـة، فإنه اسـتطاع أن يعبر عن هواجس «هشـام العابر» في هذا الموقـف الذي جعله يلتقط أنفاسه كي يراجع نفسه.

وفي سـجن «الكراديب» ينام بطل الثلاثية منهكاً فيرى في منامه كابوسـاً مرعباً؛ فقد تراءى

---

(1) تركي الحمد: الشميسي. ص 173.

لـه أنـه يهم بدخول واحـة وارفة الظلال هرباً من الحر الشـديد، فبرز له «شـخص من حيث لا يدري، يحمل سـوطاً طويلاً، وملامح غريبة. فقد كان له وجه ثور، في رأس وجسـم بشـريين، وله مخالب في يديه ورجليه أشـبه بمخالب الكلب، وفي مؤخرته يبرز ذيل لولبي أشـبه بذيل الخنزيـر. اسـتوقفه هـذا الكائن وهـو يخـور»[1]، وأخذ يملي عليه شـروط الدخـول إلى تلك الواحـة، ويجـري بين الطرفين حـوار يذكرنا بذلـك الحوار الشـهير الذي دار بين «فاوسـت» والشيطان «مفستو».

وإذا سـلمنا مـع «سـيجموند فرويـد» بـأن الحلـم هو تحقيـق رغبـة مكبوتة لـم تتحقق في الواقـع[2]، فإن هذه «الواحـة الوارفة الظلال» التي كان يهم «هشـام العابر» بدخولها هي الجنة الموعودة التي لا تفتح أبوابها إلا للثقاة والأصفياء، وبما أن «هشـام العابر» لم يكن من هؤلاء فـي تقديـره، ما دام قد فقد براءته عندما تنكب جادة الصواب التي رسـمها أبواه، فإن جزاءه أن يحـرم من نعيمها من قبل ذلك الكائن الوحشـي الغريب الذي اشـترط عليـه أن يأخذ «حريته» مقابل السماح له بالدخول.

ولكـن «هشـام العابر» في هـذا الحلم يعاند ويتحـدى ذلك الوحش رافضـاً أن يتخلى عن حريته، آملاً أن يعثر على «واحته» الخاصة آجلاً أو عاجلاً.

«سأضرب في الصحراء غير آبه بالشقاء.. فلا بد للصحراء من نهاية، ولا بد لليل من فجر، ولا بد أني واجد واحتي مهما طال الزمان.. واحتي سوف تكون بلا سياج ولا ظلام ولا أمساخ بشر، وإن مت قبل ذلك، فسوف أموت وأنا حرّ»[3].

ذلك هو التأويل الميتافيزيقي لهذا الحلم الغريب الذي رآه «هشـام العابر» في السـجن، أما التأويـل الفيزيقـي لهذا الحلم فإن مؤداه أن بطل الرواية السـجين الذي كان يتوق إلى اسـتعادة حريته يُجَابَه بكل من «العقيد» و«جلجل» اللذين يسـتجوبانه ويعذبانه ويغريانه بالحرية ـ التي تماثـل الواحـة ـ مقابـل اعترافه لهمـا بانتمائه إلـى التنظيم السـري المحظور والوشـاية برفاقه ومخططاتهـم، ولكنـه يرفض الاعتراف المهيـن الذي يحطم كبرياءه ويمـس رجولته وإرادته، ولذلك نراه يتحدى ذلك المسـخ الغريب الذي يعد معادلاً موضوعياً للسـجان «جلجل» ذي

(1) تركي الحمد: الكراديب. ص 23.

(2) سيجموند فرويد: تفسير الأحلام. ترجمة مصطفى صفوان. دار المعارف. ط2. القاهرة 1969.

(3) تركي الحمد: الكراديب. ص 26.

المنظر البشع، ويفضل الاستمرار في مقاومته التي سوف تمنحه حرية حقيقية (واحة) لا حرية مزيفة مثل تلك التي تعرض عليه في السجن (واحة المسخ، أو واحة جلجل والعقيد).

وربما كان الكاتب يريد المعنيين أو التأويلين معاً؛ لأن بطل ثلاثيته كان يعيش أزمة مزدوجة: سياسية و روحية.

***

وبعد، فإذا كان تركي الحمد قد وظف الأدوات التي وقفنا عندها في ثلاثيته، فإن ذلك التوظيف يأتي في سياق الأداة التقليدية في الشكل الروائي التقليدي، ونعني بذلك أداة السرد؛ إذ إن طابع السرد يظل الأكثر بروزاً وطغيانا، وهو يتراءى لنا في الصيغ البدائية للسرد، وهي الصيغ التي تتكرر في الثلاثية بشكل لافت للنظر كما سنرى.

وقد استخدم الكاتب ضمير الغائب في سرده؛ فالراوية الذي يروي الأحداث ويعرف كل شيء عن «هشام العابر» يقبع خارج الأحداث ظاهرياً، ولكن ذلك الراوية ـ كما يبدو ـ هو نفسه «هشام العابر» أو«تركي الحمد»، وهو ما يؤكد إمكانية انقسام النفس في العمل السردي «إلى نفس تفعل وأخرى تتأمل وتصدر الأحكام وتركب»[1] على حد تعبير «والاس مارتن Wallace Martin»، ولكن هذا لا يعني أبداً أن «أطياف الأزقة المهجورة» تنتمي إلى جنس السيرة الذاتية؛ لأن الكاتب في هذا العمل لا يلتزم الحقيقة التاريخية الحرفية بقدر التزامه بالتخييل الفني الروائي.

ساد في السرد صوتٌ واحد، منذ بداية الثلاثية حتى نهايتها، هو صوت الراوي الأساس.

كما أن الراوية كان يسرد من خلال رؤية واحدة، وهي رؤية «هشام العابر» الذي كان الراوي يركز عليه بوصفه بؤرة السرد ومصدر الفعل ومحوره، ولم يخرج الراوية عن هذا السمت إلا في موقف واحد يتيم، وهو ذلك الموقف الذي يسلط فيه الضوء على شخصية ثانوية في الرواية، ونعني بها شخصية «عدنان» صديق «هشام».

«كان عدنان يعرف صاحبه أكثر من أي شخص آخر، لذلك أدرك أن «هشام» غير راغب في الخوض في حديث من هذا النوع، لذلك قال بسرعة وهو يستعد للنهوض: إن شاء الله. وبالمرة

---

(1) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة. ترجمة حياة جاسم محمد. منشورات المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة 1998. ص 100.

تترك التدخين، فهو مدمر للصحة ومغضب للرب، والله يسوي اللي فيه الخير دائماً..»[1].

ففـي هـذه الفقرة يحاول الراوية أن يلقي ضوءاً خافتاً علـى ما كان يجول في ذهن «عدنان» عند زيارة «هشام» له ومفاتحته في مبادئـه العقائديـة، ودعوته إلى العودة إلى واحة الإيمان.

ويتراءى لنا أسـلوب المؤلف في السـرد التقليدي من خلال الصيغ الروائية المباشـرة التي تلتزم بالحفاظ على التسلسـل الزمني الموضوعي الخارجي المتصاعد، على نحو ما يبدو في العينات السردية الآتية:

«يذكر ذات يوم أنه كان عائداً من المدرسة في يوم عاديّ من أيام الدمام الحارة الرطبة»[2].

«ذات يوم كان عائداً من الكلية»[3].

«ذات مساء خميس، كان هشام وعبدالمحسن يستعدان للخروج إلى شارع الوزير»[4].

«وفي أحد الأيام، كان يحتسي الشاي مع عارف بعد الغداء»[5].

«ذات صباح كان واقفاً في الصالة»[6].

«وفي ذات صباح مشرق جميل، جاءهم حمدان يحمل الأنباء المثيرة»[7].

ففـي هـذه العينات يطغى أسـلوب السـرد التقليدي الذي يشـيع في المطـوّلات القصصية الشـعبية التراثية التي تتقيد بالزمن الموضوعي الخارجي المتسلسـل الذي يمكن أن يحوَّل أو يتوقف مجراه لفترة زمنية قصيرة ثم يستأنف مسيرته التصاعدية.

بـذل الكاتـب جهـوداً فنية مضنية لكسـر حدة النزوع الفكـري الجاف في هـذه الثلاثية من خـلال توظيـف الأدوات الفنيـة الآنفة الذكـر، ومن خلال بعـض المواقف التـي تنطوي على مفارقات وملابسـات مضحكة، علـى الرغم من أن تلك المفارقات والملابسـات تأتي أحياناً من باب الحشو الذي يشكل تورماً في بناء الرواية، وهو ما يبدو لنا في بعض المسرودات التي

---

(1) تركي الحمد: الشميسي. ص 124.

(2) تركي الحمد: الشميسي. ص 208.

(3) المصدر نفسه. ص 74.

(4) المصدر نفسه. ص 156.

(5) تركي الحمد: الكراديب. ص 46.

(6) المصدر نفسه. ص 58.

(7) المصدر نفسه. ص 274.

تتخذ شكل ذكريات متصلة بطفولة «هشام العابر»[1]، فضلاً عن الإغراق في وصف الفضاء والأشخاص وصفاً تفصيلياً تسجيلياً دقيقاً على طريقة الواقعيين الطبيعيين أحياناً.

ومما يجدر بنا أن نشير إليه في هذا المجال أن الكاتب لم يستطع أن يحافظ على التوازن في إيقاع وصف الفضاء والأشخاص؛ فهو يهتم اهتماماً كبيراً بالوصف أحياناً، ويمر سريعاً على بعض الفضاءات والأشخاص فيصفها وصفاً موجزاً مبتسراً أحياناً أخرى.

ويمكن أن نتمثل بعدد من النصوص الوصفية التي تؤنسنا إلى هذا التفاوت الذي يخل بإيقاع التوازن في الوصف:

ففي «العدامة» يصف الكاتب بطل روايته وصفاً تقريرياً على النحو الآتي:

«شاب في الثامنة عشرة من العمر، نحيف البنية، معتدل القامة، أميل إلى القصر، قمحي اللون، أميل إلى البياض، بشارب محلوق لتوه، وأسنان ناصعة البياض في فم صغير وشفتان رقيقتان ورديتان، وأنف مستقيم، وجبين واسع، وشعر مسترسل طويل شديد السواد، لم تفلح الغترة والطاقية في إخفائه تماماً، وعينان واسعتان بأهداب طويلة تنظران من خلال نظارة طبية إلى كل شيء، دون أن تهتما بأي شيء، يعلوهما حاجبان كثيفان، وذقن شديد الدقة، وكل ذلك في وجه مثلث الأبعاد»[2].

وفي «الشميسي» يصف الراوية الطعام الذي تناوله «هشام العابر» في القطار، ويصف رواد المطعم على النحو الآتي:

«واتجه إلى المطعم في العربة الخلفية للقطار. جلس إلى إحدى الموائد بقرب النافذة، وطلب أرزاً ودجاجاً وكولا، وأخذ يتناول الوجبة بهدوء. لم يكن الدجاج بطعم الدجاج، بل أشبه بليف مطبوخ، ولم يكن الأرز بطعم الأرز، وتفوح منه رائحة غير مستساغة، ومع ذلك أكل كل شيء. لم يكن المطعم مكتظاً، فمعظم المسافرين يجلبون معهم بعض الطعام والشراب، ولكن كان هناك عدد لا بأس به من الجالسين بعضهم كان يشرب الشاي والمرطبات، والبعض الآخر كان يأكل ساندويشا، وبعضهم لا يفعل أي شيء على الإطلاق سوى مراقبة كثبان الرمل

(1) يرجع على سبيل المثال إلى ص 121، 122 من «الكراديب»، وإلى ص 213، 214، 89، 91، 92، 122، 144 من «الشميسي».

(2) تركي الحمد: العدامة. ص 8.

التي أصبحت صفراء اللون بعد تجاوز الدهناء[1]، وهي تمر سريعاً مثل سنوات العمر»[2].

وفي «الكراديب» يصف حمام السجناء على النحو الآتي:

«كان الحمام في غاية الاتساع، في وسطه مرحاض بلدي، وعلى الركن الأيسر «دوش»، بدون حوض، وبجانب الباب حوض غسيل أبيض تتناثر عليه بعض البقع البنية. وفي آخر الحمام، كان هناك نافذة صغيرة عالية بعض الشيء، بقضبان فولاذية متينة. كان الحمام نظيفاً جداً، مقارنة بحمام الخبر، وإن كان هناك بعض الروائح المزعجة المعتادة في مثل هذه الأماكن، ولكن كان من الممكن احتمالها والاعتياد عليها بسهولة في وقت قصير»[3].

هكذا كان الكاتب يحرص على وصف الفضاءات والأشخاص بشيء من التفصيل الذي يذكرنا بالواقعيين الطبيعيين، وخاصة عند وصف أشخاص أو فضاءات ليست ذات أهمية بالنسبة إلى بناء الرواية، على نحو ما يتراءى لنا في وصف دراجة نارية تمرق بسرعة فائقة بجانب السيارة التي كانت تنقل بطل الرواية من مطار «جدة» إلى «الكراديب»:

«وجفل من صوت كأزيز الرصاص مر بجانب السيارة، لم يلبث أن هدأ روعه حين تبين دراجة نارية تتجاوز السيارة بسرعة، وعليها شابان يتحدثان ويضحكان بصوت عالٍ، غير مدركين لنوع السيارة التي تجاوزاها ومن بداخلها»[4].

فإذا كان وصف بطل الرواية ووصف ما تناوله من طعام في القطار ووصف حمام السجناء في «الكراديب»، على نحو ما مر، وصفاً مسوّغا لعلاقته الوثيقة بالشخصية الروائية، فإن وصف هذه الدراجة النارية بجانب سيارة السجن ليس له أي مسوّغ كما نرى.

وفي المقابل فإن الكاتب يمر سريعاً على وصف ما استجد في الفضاء الخارجي من مظاهر التطور في أثناء فترة سجن «هشام العابر»، فيوجز الوصف، على أهمية ذلك الوصف الذي يوحي بحركة التاريخ لو تم، ويسهم في تعميق النزعة التاريخية في هذه الرواية التي تطمح ـ فيما تطمح إليه ـ إلى رصد ملامح التطور الفكري والسياسي والعمراني والاقتصادي في قطر مهم من الأقطار العربية الخليجية.

---

(1) اسم بلدة.

(2) تركي الحمد: الشميسي. ص 122.

(3) تركي الحمد: الكراديب. ص 27-28.

(4) المصدر نفسه. ص 10.

«لـم يتجه أبـوه إلى العدامة حيـن وصلا الدمام، بـل تعداها، واخترق «كمـب البدو» حتى وصل إلى المستشـفى المركزي، ثم اتجه شـمالاً وكأنه يريد طريق القطيف، في شارع لم يكن موجوداً قبلاً، فقد كان عبارة عن حي جديد أقيم على أرض زراعية في السابق»[1].

يأتي هذا الوصف في سـياق وصف الفضاء الخارجي الذي أصابه تغير كبيرفي أثناء سجن «هشـام العابـر»، ولكـن الكاتب كما نرى، يصفه وصفاً مبتسـراً، وهو ما يفعلـه في موقف آخر مـن مواقـف الرواية، وهو موقف عودة «هشـام العابر» إلى «الرياض» بعد خروجه من سـجن «الكراديب»:

«وهـا قـد عاد إلى الرياض مـن جديد.. لم تعد الريـاض هي الرياض، ولـم يعد الناس هم النـاس. ها هو يكاد يكمل سـنته الأولى فـي الرياض بعد العودة. ولكنه لا يشـعر بأي حميمية نحوهـا، كمـا لم يعد يشـعر بـأي حميمية نحو الدمـام أو أي مـكان آخر، فلم يعـد المكان هو المـكان. عندمـا وصـل إليهـا لأول مرة منـذ إطلاق سـراحه، أخذ يجـري كالمجنون بسـيارة الكومارو السبور بين أحيائها وحاراتها.

جال كالمجنون في الشميسـي وشـارع عسـير والأزقة المتفرعة، ولكنه لـم يجد ما يبحث عنـه. البيـوت التي يعرفها هدمت، وأخذت تحل محلها عمارات شـاهقة.. مكان هذه العمارة كان بيت الخال، ومكان هذه البناية كان منزل الشـباب، ومكان هذه الأرض البيضاء كان منزل رقية، ومكان هذه الشقق كان منزل سارة»[2].

إن مثل هذا الوصف الموجز المبتسر الذي يقابل وصف «هشام العابر» أو وصف «الحمام»، على سبيل المثال، يؤكد بلا شك مدى الاختلال في إيقاع الوصف في الرواية.

❊ ❊ ❊

وختامـاً، فإن تركي الحمد في ثلاثية «أطياف الأزقة المهجورة» يطرح إشـكالية الحرية في أبعادها الفيزيقية الوضعية التي تتراءى في المظاهر السياسية والاجتماعية خاصة، وفي أبعادها الفلسفية الميتافيزيقية التي تتراءى في المظاهر الدينية والعقائدية، معبراً عن رؤية فكرية تتبلور فـي مبـدأ التجربة الذاتية تحديـداً، وهو المبدأ الـذي يراهن عليه الكاتب في سـائر أجزاء هذه

(1) تركي الحمد: الكراديب. ص 280.

(2) المصدر نفسه. ص 286.

الرواية وهواجسها.

وإذا كان الخطـاب الفكـري يطغى على هذه الثلاثية فـإن الكاتب يحاول جاهداً أن يخضع ذلـك الخطاب إلـى الصياغـة الروائية الفنية بحشـد أدوات فنيـة رائجة في الروايـة المعاصرة عالمياً وعربياً، من مثل تيار الوعي، والاسـترجاع، والأحلام، والتناص، والسـرد، والوصف، فيوفق حيناً ويخفق حيناً آخر.

وأيّـاً ما يكون الأمر، فإن ثلاثية «أطياف الحرية» لتركي الحمد تظل من الروايات الخليجية التي تؤسـس للفن الروائي في منطقة الخليج العربي، وتسـهم في إرسـاء تقاليده، مستفيدة من التجارب الروائية العالمية والعربية على حد سواء.



طبيعة العجائبي في رواية «شرق الوادي»
لـ «تركي الحمد»

تمثل رواية «شرق الوادي»[1] منعطفاً في تطور الفن الروائي عند «تركي الحمد»؛ إذ أنها تختلف اختلافاً كبيراً عن رواياته السابقة التي تشكل ثلاثية «أطياف الأزقة المهجورة»، (وهي: «العدامة»[2]، و«الشميسي»[3]، و«الكراديب»)[4]؛ فهي تتخلص من الخطاب الأيديولوجي الطاغي المباشر، وتوظف أساليب روائية مستعارة من جماليات «الواقعية السحرية Magic Realism» التي انتشرت انتشاراً كبيراً في أمريكا اللاتينية منذ السبعينيات من القرن العشرين[5].

ينتج تركي الحمد في هذه الرواية خطاباً روائياً يتوخى فيه المتعة السردية البدائية التي تشيع في التراث القصصي الشعبي القديم، ولكنه في الوقت ذاته يطرح قضايا فكرية عميقة تذكرنا برواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، وهو بذلك يحقق التوازن المنشود بين الشكل والمضمون.

فما السبب الذي يكمن وراء هذا التغيير في مجرى الخطاب الروائي عند تركي الحمد؟ هل يعد تغيراً طبيعياً يعكس رغبة المبدع في التجريب وتطوير فنه الروائي؟ أم يعكس رغبته في تجريب أساليب وأدوات جديدة لضرورة موضوعية تقتضيها طبيعة الرؤية في هذا العمل المفاجئ؟

مهما كان الدافع الذي يكمن وراء هذه التجربة الروائية الجديدة التي يخوضها تركي الحمد في عمله هذا، فإنها تظل شكلاً من أشكال البحث المشروع عن الأساليب والأدوات التي تمكنه من إزاحة الستار عن أرض بكر وواقع مجهول التضاريس، وكأن الأسلوب في مثل هذا العمل يغدو وسيلة أو منهجاً حدسياً لملامسة الحقيقة المستعصية على المناهج العلمية

(1) تركي الحمد: شرق الوادي (أسفار من أيام الانتظار). دار الساقي. الطبعة الثانية. بيروت 2000.

(2) تركي الحمد: العدامة. دار الساقي. الطبعة الثالثة. بيروت 2000.

(3) تركي الحمد: الشميسي. دار الساقي. الطبعة الثانية. بيروت 1998.

(4) تركي الحمد: الكراديب. دار الساقي. الطبعة الثانية بيروت 1999.

(5) يرجع إلى كتاب «أدب أمريكا اللاتينية الحديث» لغالفر. ترجمة محمد جعفر داود. منشورات وزارة الثقافة والإعلام. ط2. بغداد 1986.

التقليدية.

وما يؤنسنا إلى هذا الطرح أن تركي الحمد سبق له أن شغل بالهاجس الميتافيزيقي في ثلاثيته «أطياف الأزقة المهجورة»، من خلال «هشام العابر» الذي انتهى به المطاف إلى طرح أسئلة مؤرقة تتصل بحرية الإرادة ومصير الإنسان وما إلى ذلك من أسئلة ميتافيزيقية.

ويبدو أن تلك الأسئلة تطورت في وعي الكاتب المتأمل فتراءت في هاجس البحث المضني عن الحقيقة التي يرمز إليها في الرواية بشخصية «سميح الذاهل» الذي يظهر حيناً ويختفي أغلب الأحيان.

وهذا الهاجس (البحث عن الحقيقة) لا يخفيه الكاتب باللجوء إلى أساليب التعمية أو التضليل، كما يفعل بعض الكتاب عن حسن نية أو عن سوء نية، وإنما يعلنه منذ الصفحات الأولى في الرواية، حيث يصرح «جابر السدرة» في سياق اعترافاته وسرد سيرته بضمير المتكلم على النحو الآتي:

«حياتي التي يمكن إيجازها بعبارة واحدة: البحث عن حقيقة، وربما وهم البحث عن حقيقة، وأنا بين الوهم والحقيقة حائر لا أدري أين أكون، بل لم أعد أدري من أكون. فإذا كان كل الوجود محصوراً بين حرفي الكاف والنون، فعدمي ملقى بين الوهم والحقيقة. كل ما أمنيّ النفس به اليوم، لحظة من لحظات إشراق المتصوفة تعتريني فجأة، فتنقلب الحيرة إلى يقين، ولو كان يقيناً زائفاً، المهم أن يكون يقيناً، ففي اليقين لا فرق بين الزائف والأصيل، فكله ثبات في النفس، وراحة في عموم الذات»[1].

ولكن اللافت للنظر هنا أن «جابر السدرة» لم يكن يبحث عن الحقيقة المطلقة، وإنما كان يبحث عن «حقيقة» بعينها لم يعلن عنها بطبيعة الحال، ولعل تلك الحقيقة التي كان يبحث عنها على امتداد الرواية دون أن يظفر بها هي حقيقة وحدة الأديان[2] أو حقيقة النبوة و«المهدي

---

(1) تركي الحمد: شرق الوادي. ص8.

(2) نجد ما يؤنسنا في الرواية إلى فكرة وحدة الأديان في ذلك الحوار الذي يدور بين «جابر السدرة» و«غريس رزق الله» زوجته الأمريكية اللبنانية الأصل، عندما يولد الصبي الأسطورة «سميح الثاني»، وهو الحوار الذي نقتطف منه الفقرات الآتية في هذه العجالة:

«– أحياناً أحس أني درزية، أو حتى بوذية أو هندوسية أكثر من كوني مارونية.. بل أحياناً أحس أني هؤلاء كلهم وأكثر..

ثم تنظر إلى جابر وهي تقول:

المنتظر»، وهي الحقيقة التي تظل ذرية «جابر» تبحث عنها في نهاية الرواية دون جدوى.

لقد كان «جابر السدرة» مطمئناً يؤمن «إيمان العجائز»، يرتع في واحة السكينة والدعة، إلى أن جاء صهره «عثمان السايح» وقدم له مخطوطاً كان جده (أي جد جابر) قد تركه له أمانة، وعندما يتلقى «جابر» ذلك المخطوط الضخم الذي تفوح منه رائحة «دهن العود»، ويأخذ في قراءة صفحاته الرثة المكتوبة بالخط الكوفي تستوقفه فقرة تحثه على البحث عن «سميح الذاهل»، وهي الفقرة الآتية:

«هذا ما قاله عبدالله الفقير إلى ربه، والطامع في رحمته، جابر بن صالح بن فالح بن سمحان السدرة، الذي رأى سميحاً، وعاش أيامه.. ندبنا البخت، والبخت ندبنا.. جانا سميح وتركناه، واليوم نبحث عن سميح لكن أين أنت يا سميح.. طال العهد، وحانت اللحظة، جعلنا الله من شهودها»[1].

ومنذ تلك اللحظة يرتمي «جابر السدرة» في برزخ «الضياع والحيرة»، ويأخذ في الدوران كما «يدور الثور حول الساقية»، باحثاً عن «سميح الذاهل» الذي يعد من عمومته، آملاً أن يرضي جده في قبره ويشفي غليله من حكمة «سميح»، ولكن أنى له العثور على «سميح» الذي يضرب في مناكب الأرض مقتفياً آثاره دون أن يحظى بلقائه؟!؛ ذلك أن «سميحاً» يرث حب السفر عن والده «رفيع» وجده «عايش» اللذين كان الواحد منهما يغيب سنوات حتى ييأس أهله منه ثم يظهر فجأة كي يغيب من جديد، ولكن الفرق بين «سميح» ووالده وجده كبير أنَّ «سميح» يختلف عنهما من حيث غمومه وذهوله وحكمته وكراماته وزهده وعذوبته

ما الفرق يا جابر؟..
وبهت جابر من سؤالها وهو الغارق في هواجسه:
ماذا؟.. لا أدري عما تتحدثين..
أقصد ما الفرق بين الأديان.. وأيها هو الصحيح..
الإسلام بلا ريب.. أليس هو آخر الأديان، ومحمد خاتم الأنبياء والمرسلين؟
أنت تقول الإسلام، وأنا أقول المسيحية، وجارتنا إستر تقول اليهودية.. نقول ذلك لأننا ولدنا ونشأنا على ذلك، ولكن أينا صاحب الدين الصحيح؟
وأخذ جابر ينظر إليها ببرود من دون أن يعني كلامها له شيئاً. ولم تكن غريس تنتظر إجابة، فقد كانت كمن يحدث نفسه وهي تقول:
أعتقد أن الأديان كلها صحيحة يا جابر، إذا كان المؤمن صادقاً إيمانه.. «(الرواية. ص 233 ـ 234)

(1) تركي الحمد: شرق الوادي. ص 28.

وشفافتيه في آن واحد.

وأيـاً ما يكون الأمر، فإن «جابر السـدرة» ينذر حياته للبحث عن «سـميح الذاهل»، ويتخذ مـن الحيـاة ذريعة تصله بـه، فيترك ربعه المقفر «خب السـماوي» ويلتحـق بالملك عبدالعزيز فيخوض إلى جانبه غمار حروبه باحثاً عن «سميح»، ويسافر إلى القدس عندما يستنشق أخباره هناك، ولكنه يعلم أنه يقيم في دمشـق فيسـافر في إثره، ويتزوج هناك وينجب ويستقر ردحاً من الزمن باحثاً عنه، ويعود إلى «خب السـماوي» كي يطمئن على أهله ويتزوج من «زهرة» أرملة صديقـه «أبـي عثمـان»، فيضمها إلى زوجتـه القديمة «هيلـة»، ثم يضطر إلى العمل في شـركة النفط الأمريكية «أرامكو» بالظهران، حيث يقع في شـباك زوجة رئيسـه في العمل، ولكن ذلك لا يمنعه من المشـاركة في المظاهرات العمالية ضد الشركة، ثم يسافر إلى أمريكا ويتزوج فتاة من أصل لبناني تنجب له صبياً يشبه «سميح الذاهل» تماماً، ولكنه ما يلبث أن يفقدها مع ابنها في زيارة إلى لبنان، وفي أمريكا يظهر له رسـول «سـميح الذاهل» مفسـراً له لغز الشـبه بين ابنه و«الذاهل»، وفي نهاية المطاف يضع عصا الترحال في «خب السـماوي» وقد يئس من العثور على «سميح الذاهل» وابنه الذي يشبهه.

تلك أهم الأحداث التي حشدها تركي الحمد في روايته مشرّقاً مغرّباً.

وليس من شـك في أن هنـاك قضايا كثيرة تثيرها هذه الرواية وتغرينا بالخوض فيها، سـواء من حيث المضمون أم من حيث الشـكل، ولكننا لن نستجيب لهذا الإغراء حفاظاً على سمت هذا البحث والتزاماً بمنهجه الذي يفرض علينا أن نتقيد بـ «طبيعة العجائبي» في هذه الرواية.

فمـا سـر «العجائبـي» في هـذا العمل إذن؟ ومـا مدى أصالة الأسـلوب العجائبـي في هذا العمـل؟ وإلى أي حد اسـتطاع تركـي الحمد أن يوفق في توظيف أسـاليب الواقعية السـحرية فيه؟!

تلك هي الأسئلة التي يطمح البحث للإجابة عنها انسجاماً مع المنهج الذي يحكمه.

أ - سر العجائبي:

يكمن سر العجائبي في التردد بين الحقيقة والخيال، أو في التردد بين قوانين الطبيعة الثابتة كما وعاها الإنسـان في ظـروف تاريخية معينة، وتعود على ربط ظواهرها بأسـبابها، واختراق تلك القوانين وبتر الصلات بين الظاهرة وأسـبابها المنطقية وفقاً للمنطق الذي يألفه الإنسـان؛

«ففي عالم هو بالفعل عالمنا، ذلك الذي نعرفه، بلا شياطين، ولا «سلفات»، ولا «هامات» تمص الدماء، يقع حدث لا يمكن أن يفسر بقوانين هذا العالم المألوف نفسه، وعلى من يدرك الحدث أن يختار أحد الحلين الممكنين: إما أن الأمر يتعلق بخداع الحواس الناتج عن الخيال، فتبقى قوانين العالم على حالها، وإما أن الحدث وقع حقاً، فهو جزء مدمج في الواقع، غير أن هذا الواقع محكوم بقوانين مجهولة من طرفنا. فإما أن الشيطان وهم وكائن متخيل، وإما أنه يوجد فعلاً مثل الكائنات الحية الأخرى تماماً، مع تحفظ وهو أن المرء نادراً ما يلقاه»[1].

هكذا يفسر «تودوروف» ظاهرة العجائبي، لافتاً النظر إلى أن مفهوم العجائبي يتحدد وفقاً للتردد الذي يحسه المتلقي الذي «لا يعرف غير القوانين الطبيعية»[2] لحظة مواجهة حدث خارق يناقض قوانين المنطق أو العلل.

وإذا أردنا أن نحدد منبع العجائبي أو طبيعته في «شرق الوادي»، فإننا نستطيع أن نميز ثلاثة مصادر رئيسة للفعل العجائبي:

1 - **الفعل المعجز**: وهو فعل رباني يصدر عن الإله القدير جل شأنه، ويتراءى لنا هذا الفعل في النصوص الكثيرة التي حشدها تركي الحمد في صدور فصول روايته أو «أسفارها» بتعبير أدق، وتتفاوت هذه النصوص في قيمتها بحسب المصادر التي استقيت منها؛ فمنها القرآن الكريم[3]، ومنها «الكتاب المقدس»[4]، ومنها كتاب «قصص الأنبياء»[5] للثعلبي، ومنها الأساطير السومرية[6]، ومنها كتب تراثية مثل كتاب «بدائع الزهور» لابن إياس[7]، ومنها

---

(1) تزفيتن تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي. ترجمة الصديق بو علام. دار شرقيات للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. القاهرة 1994. ص 43 ـ 44.

(2) المرجع ذاته. ص 44.

(3) يرجع إلى ص 73 من الرواية، على سبيل المثال، حيث صدّر الكاتب «سفر الأولين» بآيات قرآنية كريمة من سورة الأعراف (الآيات 11 ـ 25).

(4) يرجع إلى ص 31 من الرواية، على سبيل المثال، حيث صدر الكاتب «سفر الآفلين» بفقرات من «سفر التكوين» (الفصل الثالث، الفقرات 7 ـ 19).

(5) يرجع إلى ص 201 من الرواية، على سبيل المثال، حيث صدّر الكاتب «سفر اللاهين» بأمشاج من قصة آدم عليه السلام.

(6) يرجع إلى ص 259 من الرواية، على سبيل المثال، حيث صدّر الكاتب «سفر الحنين» بأسطورة سومرية تصور انسجام جميع المخلوقات في «سومر أرض الجنوب».

(7) يرجع إلى ص 259 ـ 260 من الرواية، حيث أردف الكاتب الأسطورة السومرية بفقرات من كتاب «بدائع الزهور» لابن إياس، تتفق في مضمونها مع تلك الأسطورة.

أقـوال تنسـب إلى «عكرمـة»[1]، ومنها أقوال مـن مخطوط الجد «جابر بن صالح بن سـمحان السدرة»[2].

ويوحي الكاتب في سـياق السـرد أن هذه النصوص مقتطفة مـن المخطوط العجيب الذي ورثه «جابر السـدرة» عن جده، ولذلك يجعـل «جابراً» يتذكر أحاديث جده في طفولته وكيف أنـه كان يؤكـد لـه أن «بدائع الزهـور»، و«قصص الأنبيـاء»، أفضل كتابين يمكـن قراءتهما بعد الكتاب والسنة[3]؛ فقد قرأ الجد «كتباً كثيرة، وضللته كتب كثيرة»[4]، ولعل مظاهر ذلك الضلال الإيحاء بالتقاء نصوص مثل هذه النصوص المتباينة في مصدرها المتجانسة في روحها.

وإذا كانت النصوص المأخوذة من الكتب السماوية تسوّغ في تآلفها وتناظرها بوصفها من مصدر إلهي واحد، فإن مقابلة تلك النصوص بنصوص أسطورية سومرية يمكن أن يثير دهشة المتلقـي ويوهمه بأطروحة فكرية معينة غريبة قد تفرض نفسـها علـى المتلقي المؤول فرضاً، ونعني بذلك أطروحة المرجعية في تلك النصوص.

وأيـاً ما يكون الأمر، فإن مجمل النصوص التي صدرت بها فصول هذه الرواية تؤكد ضمناً إمكانية حدوث الفعل العجائبي ومنطقيته وائتلافه مع أحكام العقل والنقل، ولذلك فإنها تظل متفاعلـة مع بعض رؤى المتن الروائي (على نحو مـا يريد جيرار جينيت في كتاباته عن ظاهرة التنـاص فـي الأعمال الأدبيـة أو عن ظاهرة «عتبـات النص»)[5]، وربما جاز لنـا أن نتخذ ذلك قرينة على ترجيح نمط الفعل العجائبي المسوّغ الذي يتخذ شكل الحقيقة المنطقية في الرواية.

2 - **الفعـل الوهـم**: وهو فعل بشـري يبدو أول وهلة خارقاً عجائبيـاً، ولكن المتلقي ما يلبث أن يشـك فـي حدوثه، لأن فاعله أو شـاهده يشـك في عجائبيتـه، وبتعبير آخر فـإن هذا الفعل ينـوس بين الحقيقة والخيال، وبالتالي فإن قوانين المنطق، أو قوانين الطبيعة، أو نواميس العلة والمعلول تظل حاضرة في ذهن المتلقي.

ويمكـن أن نتمثـل هنـا بعـدد كبيـر مـن الأحـداث أو المواقـف العجائبيـة فـي روايـة

(1) يرجع إلى ص 293 من الرواية، حيث صدّر «الخواتيم» بقول لـ «عكرمة» عن نعمة النور التي منحها الله الإنسان.

(2) يرجع إلى ص293 من الرواية.

(3) «شرق الوادي». ص17.

(4) المصدر نفسه. ص 17.

(5) يرجع إلى كتاب «جيرار جينيت Gérard Genette» «عتبات Seuils». منشورات «سوي Seuil». باريس 1987.

«شرق الوادي»:

ففي «سـفر الأولين» يظهر «سـميح الذاهل» لجابر في ليلة قمـراء زاهية ويربت على كتفه، فيحـس بالفـزع، كما يحـس «ببرودة ضافيـة» تخترق كل جوانحـه، ويحبس «سـميح» قبالته، وعلى كتفيه غرنوقان، أحدهما أبيض والآخر أسـود، ويدور بين الرجلين حوار مثقل بالإبهام والرمـوز والإيحاء[1]، ولكن الكاتب يبدّد سـحرية هذا الموقف ويفضح سـر الفعل العجائبي على النحو الآتي:

«ولكن سـميحاً نهض بسـرعة، وغاب في وجه القمر، وعندما أفاق جابر في صبيحة اليوم التالي على حرارة الشـمس السـاطعة، هُيِّيء له أنها تبتسـم لأول مرة في حياته، وكانت رائحة كدهن العود تنتشر في خياشيمه»[2].

يهـز الكاتـب في هذه الفقرة أركان العجائبي، ويطرد فلـول الضباب الذي يلفه بجملة مثل جملـة «أفـاق جابـر»، وجملة «هُيِّـيء له»، وهو ما ينتشـل المتلقـي من غمرة الفعـل العجيب الخـارق، ويجعله يرتاب في الموقف برمته، مفترضاً أن «جابر السـدرة» كان يرى سـميحاً في الحلم، ولم يره في الواقع.

وفي «سـفر التائهين» تموت «زهرة» زوجة «جابر السدرة» في مشهد سحري غريب؛ إذ إن حية تلدغها في فخذها ثم تدخل جوفها، ويحاول «جابر» أن ينقذها دون جدوى.

إن «زهرة» التي كانت تحتضر ترى حماماً أبيض، وترى حصاناً مجنحاً يعانق الشمس التي كان رأسها مجللاً بنسر ذهبي، كما ترى أمها التي كانت تمد لها يديها من العالم الآخر.

وعلـى الرغـم من أن «هيلة» زوجـة «جابر» الأولى تسـرد حكاية الحيـة بالتفصيل، مؤكدة صحتهـا، فـإن «جابراً» الـذي لم ير تلك الحية يجرد ذلك المشـهد من عجائبيتـه ويرتاب فيما كانـت تراه «زهرة»: «بلا خرابيـط وكلام فارغ، فزهرة كانت تهلوس من أثر اللدغة»[3]، كما أن لدغة الحية تغدو أمراً عادياً يمكن أن يحدث لأي كائن بشري.

وفي موقف آخر من «سفر التائهين» كذلك، يظهر «أبو عثمان» الذي كان مات منذ سنوات، كمـا يظهر «عايش» الذي مات منذ عشـرات السـنوات، وأمامه هرة سـوداء تتمسـح به، وحية

(1) يرجع إلى «شرق الوادي». ص 94.

(2) «شرق الوادي». ص 94.

(3) «شرق الوادي». ص 197.

ضخمـة تلتـف حول كتفيه، و«كان عايـش يضحك ويقول: كلكم مجـرم، وكلكم في الخطيئة تقعـون، ولكنكم لا تلعنون إلا ابن السـماء.. ثم يقهقه ويتحول إلى تيس حالك السـواد تقدح عينـاه شـرراً غريبـاً، وقد امتلأ فمه بلعـاب كثير، كان يقطـر من فمه إلـى الأرض، فيتحول إلى ديدان سوداء تسعى على الرمال»[1].

وليـس من شـك فـي أن المتلقي الـذي يعرف حال «جابر السـدرة» على إثـر موت زوجته «زهـرة» التـي كان متعلقاً بها يدرك فوراً أنه يهلوس، وأن ما كان يـراه ليس حقيقة، وفضلاً عن ذلك، فإن «جابر السـدرة» نفسـه لا يصدق عينيه، ولا يؤمن بعودة «أبي عثمان» أو«عايش» إلى الحياة: «لا بد أني كنت أحلم.. لابد أني كنت أخذرف.. وإلا فإنني مجنون»[2].

يبـدد الكاتـب العجائبـي نهائياً عندمـا يجعل «جابر السـدرة» يرتاب في حواسـه وفي قواه العقليـة، وهو ما يعزز موقف المتلقي الذي كان يشـك في مـا كان يتراءى لجابر على إثر موت زوجته.

3 - **الفعل الصريح**: لا يحرص الكاتب في هذا النمط من الفعل العجائبي على تبديد الوهم أو تجريـد الخوارق من قوائمها، بل يحرص على تأكيدها ووصفها بالتفصيل، موهماً المتلقي بأنها حقيقة ساطعة ويقين لا يقبل الشك.

ويمكن أن نسـتأنس إلى هذا النمط من الفعل العجائبي البشـري أو الطبيعي بمواقف كثيرة في الرواية، ويمكن أن نقف عند بعضها، على سبيل المثل الحصر:

ففي «سـفر التائهين» يظهر «سـميح الذاهل» في الظهران، فيراه «جابر السدرة»، ويشك في ذلك بداية مفسـراً ذلك بالبعد عن أهله والظروف القاسـية التي أوشـكت أن تدفع به إلى حافة الجنون، ولكنه يعود فيؤكد بأنه «ليس مجنوناً، ولقد رأى سميحاً»[3] بالفعل.

وفي «سفر التائهين» كذلك يظهر «سميح الذاهل» بين العمال المتظاهرين ضد شركة النفط الأمريكيـة، بينما كانت قـوات الأمن وعبيد الأمير تقمع أولئـك المتظاهرين وتلهب ظهورهم بالعصي، ويجد «جابر السـدرة» نفسه محاصراً، فإذا بـ«سميح الذاهل» ينقذه من ذلك المأزق في مشهد سحري عجائبي عاتٍ.

---

(1) المصدر نفسه. ص 198.

(2) المصدر نفسه. ص 200.

(3) «شرق الوادي». ص 166.

«إنه سميح بعينه، وعصا الزيتون التي وصفها أبو عثمان في يده، وهي تضيء بنور أخضر هادئ في الظلام المحيط. وعقدت الدهشة لسانه، فلم يستطع قولاً. نظر إليه سميح وهو يبتسم، وأشار إلى ناقة عمانية حمراء وكأنها من نوق عنترة التي جلبها من عند الملك النعمان، وأمر جابراً أن يركب أمامه وهو يقول: «كانت الناقة معنا دائماً. ولن تتخلى عنا اليوم.. هيا». كل ذلك يجري وجابر مدهوش، فهو لا يدري من أين جاء سميح ولا من أين جاءت الناقة. وتقدمه سميح، وركب على ظهر الناقة، وأشار إلى جابر أن يركب أمامه، فأطاعه وهو غير واع بذاته وما يفعل، ولا يدري كيف يمكن لهما أن يخترقا الحصار المحيط على ظهر ناقة. ولم يلبث سميح أن أخرج ريشتين بيضاوين من جيبه، غرس إحداهما في جانب الناقة الأيسر، والأخرى في الجانب الأيمن، ثم غمغم بكلمات لم يتبينها جابر، ولم تلبث الريشتان أن تحولتا إلى جانبين عظيمي الاتساع، سدّا المشرق والمغرب معاً، وأخذت الناقة ترتفع في الهواء، ولم تلبث أن أخذت تسبح في السماء، حتى أنه رأى بيوت «سينير ستاف» الظهران تحته تماماً، كما رأى قوات الأمير المنتشرة في الدمام والقطيف، ثم رأس تنورة. وما هي إلا لحظات، حتى كان في حوش كوخه الرملي في رحيمة. وما أن حطت الناقة في المنزل، حتى استعاد جابر وعيه بالمحيط، وأخذ يتلفت حوله، ولكن لا وجود لسميح أو الناقة، مجرد نجمة خضراء كانت تلمع بشدة في الأفق الشرقي من بعيد»[1].

لقد فضلنا أن ننقل هذا النص العجائبي، على طوله، كي نقف على مدى إسهاب الكاتب في وصف هذا المشهد السحري الذي يضاهي مشاهد مماثلة في أعمال «ماركيز» أو«بورخيس» أو«كونديرا»، وهذا الإسهاب لم يأت عبثاً، وإنما كان بغرض إيهام المتلقي بحدوث الفعل العجائبي، وإقناعه به.

ولا يكتفي الكاتب بذلك، بل نراه يؤكد صحة هذا الفعل الخارق لقوانين الطبيعة ونواميس المنطق المألوف من خلال اقتناع «جابر السدرة» بما حدث: «هل كان يحلم، أم أنه «خبل».. أخذ يحدث نفسه.. ولكن كيف؟.. ها أنا في البيت، فأين سميح والناقة؟.. إن كانت المسألة حلماً ووهماً، فما الذي أتى بي إلى البيت؟»[2].

هكذا يضفي الكاتب على هذا المشهد العجائبي مسوح الحقيقة التي يؤكدها المنطق؛ فإن

---

(1) «شرق الوادي». ص 185 ـ 186.

(2) المصدر نفسه. ص 186.

لم يظهر «سـميح الذاهل» وينقذ «جابر السـدرة» بهذه الطريقة العجائبية، «فما الذي أتى به إلى البيت»؟ إنها حجة منطقية على زوال المنطق!

بـل يذهـب الكاتب إلى حد أبعد من هذا في الإيهـام بحقيقة العجائبي، فيجعل هذا الإيهام يشـمل طيـران العمانييـن على سـعف النخيل، وطيـران القدامى على «البسـاط السـحري في قصص ألف ليلة وليلة التي كان أبو عثمان يدمنها»[1]، وعلى الرغم من أن الأمر كله كان متعلقاً بـ «سـميح الذاهل» الذي يعد لغزاً مستعصياً على العقل، فإن «جابر السدرة» لم يكن يشك في وجوده الفعلي؛ فـ «قد رآه، وتحدّث إليه، وجلس أمامه على الناقة، ورأى السـينير سـتاف بيتاً بيتاً»[2].

وفـي كل ذلـك تأكيد صريح للفعل العجائبي مـن الكاتب أو من النـص الروائي بغية إيهام المتلقي بحقيقة العجائبي.

4 - **الفعل المركب**: وهو الفعل العجائبي الذي ينوس بين الحقيقة والوهم، فيبدو أول وهلة فعلاً زائفاً لا يرتكز على دعائم مقنعة، ثم يتضح فيما بعد أنه فعل عجائبي حقيقي.

ففـي «سـفر اللاهيـن» يرتاب «جابـر السـدرة» في بقعـة الدم الـذي نزف من زهرة سـاعة احتضارهـا، ويـرى فيهـا أثراً عادياً لا يشـكل فعلاً عجائبيـاً، على الرغم من أنـه كان يعاني من الاكتئاب النفسي على إثر موت «زهرة»، ولكنه فيما بعد يكتشف أن تلك البقعة لم تكن عادية كما ظنها، بل كانت تنطوي على فعل عجائبي صارخ؛ فقد بقيت على رمال الحوش «لعدة أيام مـن دون أن تـزول، رغم المياه الكثيرة التي صُبَّت عليها. وحتى عندما زالت بقيت بقعة دهماء واضحـة لا تريد أن تزول؛ بل إنها اتسـعت حتى أصبحـت بحجم نصف الحوش وأخذ الناس يطلقـون اسـم «الحوش الأدهم» على بيت أبي عثمان السـايح، ولـم يلبـث مع الأيام أن تحوّل إلى «حوشدهام»[3].

وحينئذ لم يعد هناك مجال للشـك في عجائبية هذه البقعة، خاصة وأن الناس كانوا شـهوداً على ذلك، وبالتالي فإن الفعل العجائبي هنا لم يعد وهماً من أوهام «جابر السـدرة» الذي كان يهذي على إثر موت زوجته الأثيرة لديه.

---

(1) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

(2) «شرق الوادي». ص186.

(3) المصدر نفسه. ص 202.

إلا أن الكاتب ما يلبث أن يهز هذا اليقين الذي اكتسبه المتلقي، عندما يصف تدهور الحالة النفسية لـ «جابر السدرة» الذي صار يخاف من لحظات الصلاة، إذ كان كلما أراد السجود، وجد ذلك الدود الذي كان يخرج من فم «عايش» يعبث على الأرض أمامه، وكلما انتصب وهم بقراءة ما تيسَّر من القرآن، انتصب «عايش» أمامه وهو يضحك، وكلما جلس للتشهد الأخير، احتلت «زهرة» كل تفكيره، وبرزت «هيلة» وهي تهز رأسها مؤنبة»[1].

فالآخرون الذين كانوا حجة على حدوث الفعل العجائبي وكانوا شهوداً على بقعة الدم التي اتسعت حتى أصبحت «بحجم نصف الحوش» لم يعودوا يوجدون إلا في وهم «جابر السدرة»، مثلهم مثل «عايش» و«زهرة».

يتعمد الكاتب في هذا النمط من الفعل المكر والعبث بأعصاب المتلقي، ويجعله يتساءل باستمرار: ما مدى صحة هذا الفعل العجائبي؟ وما حقيقة ما حدث أصلاً؟، وبتعبير آخر فإن المتلقي يغدو معلقاً بين الحقيقة والوهم، ينوس كما ينوس «بندول» الساعة.

ولعل الموقف الآخر الأكثر وضوحاً وتمثيلاً لهذا النمط من الفعل العجائبي هو موقف ميلاد ابن «جابر السدرة» من «غريس رزق الله» الأمريكية اللبنانية الأصل، وذلك الابن الأسطورة..

ينجب «جابر السدرة» صبياً عجيباً من «غريس» ؛ فقد ولد في يوم «اجتماع الكواكب السبعة في آخر يوم من برج الجوزاء، وأول أيام السرطان»[2]. فجمع «الربيع والصيف معاً»، أو جمع «الخضرة والنضج» معاً، وخرج من والدته «بيسر من دون أن يصرخ، بل كان مبتسماً بشكل غريب»[3]، وأخذ يتكلم وهو في المهد، كما أقسمت والدته[4]، والأغرب من ذلك كله أنه جاء صورة طبق الأصل عن «سميح الذاهل»، وهو ما يحير «جابر السدرة» ويعذبه في الوقت نفسه؛ لأنه أصبح يشك في وجود علاقة ما بين «غريس» و«سميح الذاهل» متسائلاً عما إذا كان «شيطاناً أم ملاكاً، أم أنه كان مجرد وهم من أوهام الصحراء؟»[5].

---

(1) المصدر نفسه. ص 203.

(2) «شرق الوادي». ص 233.

(3) الصفحة نفسها.

(4) يرجع إلى الرواية. ص 241.

(5) «شرق الوادي». ص 236.

إن «جابر السدرة» بهذا التساؤل يزلزل ثقة المتلقي التي كان قد بناها في «الأسفار» السابقة على امتداد خمس وثلاثين ومئتي صفحة!، ويجعله يرتاب في الطبيعة العجائبية لـ «سميح الذاهل»، علماً بأن المتلقي بطبيعة الحال يفقد شخصيته مؤقتاً بمجرد انغماسه في قراءة الرواية متقبلاً قواعد اللعبة وشروطها الإيهامية على نحو ما يحدث في المسرح الإغريقي.

ولكن «جابر السدرة» يستعيد إيمانه بـ «سميح الذاهل» بعد ذلك عندما يتراءى له رسوله الذي ينقل إليه أخباره وشوقه، فيعلم أن «مردة من الجن» قد اختطفوه وقيدوه بسلاسل من نحاس أحمر في أعماق «الأرض السابعة» في كهف مظلم لا نهاية لقراره[1]، كما يعلم منه أن «سميح الذاهل» مأسور لن يفك أسره إلا هذا الصبي العجيب، صبي «جابر السدرة» الذي يعد من طينته أو من طبيعته؛ «فسميح السدرة هو سميح السماوي، وسميح السماوي هو سميح السدرة»[2].

ثم يختفي رسول «سميح الذاهل» في طقس أسطوري عجائبي لا يختلف عن أسطورية أو عجائبية ما جاء به من أخبار؛ فقد انفرج السقف فجأة «عن فتحة انهمر منها نور ساطع، ورأى جابر شيئاً كحمامة بيضاء، بوجه خيّل إليه أنه وجه زهرة، أو غريس، لا فرق، ترفرف صاعدة، ثم لم تلبث الفرجة أن التأمت وصوت يرن في أذنيه كالموسيقى وهو يقول: اقتربت الساعة وحان الفرج»[3].

يصف الكاتب هنا الفعل العجائبي بأسلوب يوهم المتلقي بأنه حقيقة لا مراء فيها، ولكنه لا يلبث أن يبدد ذلك الوهم عندما يجعله يرتاب فيما حدث: «هل ما رأى كان حلماً أم حقيقة؟»[4]، ثم يجعله يجزم بأن ما رآه لم يكن إلا هلوسة وأضغاث أحلام: «لا ريب أن ما رأى كان حلماً، أو وهماً من أثر البراندي وانشغال البال»[5].

وفي فقرات لاحقة من «سفر اللاهين» يعود الكاتب فيوحي للمتلقي بأن ما حدث كان

---

(1) يرجع إلى الرواية. ص 237.

(2) «شرق الوادي». ص 237.

(3) «شرق الوادي». ص 238.

(4) الصفحة نفسها.

(5) الصفحة نفسها.

حقيقة؛ لأن «غريس» هي الأخرى رأت ما رآه وسمعت ما سمعه[1]!

على هذا النحو يواصل الكاتب مكره الإبداعي الجميل فيجعل المتلقي يستعيد شيئاً من قناعته فيما حدث من فعل عجائبي، أي أنه يعود به إلى حال النوسان بين الحقيقة والوهم.

ب - مدى أصالة الأسلوب العجائبي:

ليس من شك في أن تركي الحمد في هذه الرواية يبتكر أكثر أفعاله العجائبية ببراعة وموهبة تنم عن كونه يجمع بين الرؤية الفكرية الممنهجة والرؤية الحدسية الخيالية المبدعة، فضلاً عن كونه قد استطاع أن يربط الفعل العجائبي بالبيئة العربية المادية والثقافية، ولكن تركي الحمد أفاد من بعض الأفعال العجائبية المعروفة في أعمال بعض كتاب الواقعية السحرية، وخاصة رواية «مئة عام من العزلة»[2] للكاتب الكولومبي «غابرييل غارسيا ماركيز»؛ فموضوع «المخطوط» الذي شغل «جابر السدرة» في الرواية ـ على سبيل المثال ـ لا يختلف كثيراً عن ذلك المخطوط الذي شغل «أوريليانو الثاني» وحاول أن يفك رموزه بمساعدة العجوز الحكيم «ملكيادس» الذي يعود إلى الحياة كما يعود «عايش» في «شرق الوادي»، وشخصية «جابر السدرة» تلتقي في بعض ملامحها مع شخصية «أوريليانو بوينديا»، وخاصة في خوض المغامرات العجيبة وفي المشاركة في الحروب، على الرغم من اختلاف الدوافع للمشاركة في تلك الحروب، فإذا كان «أوريليانو بوينديا» قد خاض حروباً كثيرة ضد المحافظين، فإن «خالد السدرة» قد خاض حروباً ضد مناوئي الملك عبدالعزيز، ولكن مشاركته في تلك الحروب كانت عرضاً، أو كانت في سياق البحث عن «سميح الذاهل»، خلافاً لمشاركة العقيد «أوريليانو بوينديا» في حروبه التي كانت هاجسه الوحيد، علماً بأن الغرض الإستراتيجي من تلك الحروب التي خاضها العقيد «بوينديا» يتمثل في «توحيد القوى الفيدرالية في أمريكا الوسطى»[3]، وهذا الغرض التوحيدي كان من أغراض الحروب التي شارك فيها «جابر السدرة»، وإضافة إلى كل هذا فإن تركي الحمد يصف لنا «خب السماوي» الغارق في عزلة قد تشاكل عزلة «ماكوندو» قرية العقيد «بوينديا».

---

(1) «شرق الوادي». ص 240.

(2) غابرييل غارسيا ماركيز: مائة عام من العزلة. ترجمة سامي الجندي وإنعام الجندي. دار الكلمة للنشر. الطبعة السادسة. بيروت 1987.

(3) المصدر نفسه. ص 131.

ج – تثمين توظيف أساليب الواقعية السحرية:

يعد تركي الحمد من أبرز الكتاب العرب[1] الذين وعوا جماليات الواقعية السحرية وتمثلوها في رواية «شرق الوادي»، ولا غرو في ذلك؛ لأن تركي الحمد أو غيره من الكتاب العرب ينهلون من تراث سردي عجائبي خصب، وخاصة تلك المطوّلات الشعبية الكثيرة، من مثل «ألف ليلة وليلة»، و«سيرة عنترة»، و«سيرة بني هلال»، و«سيف بن ذي يزن»، و«الظاهر بيبرس»، و«ذات الهمة»، و«فيروز شاه»، وما شاكلها.

واللافت للنظر أن زعيم الواقعيين السحريين «غابرييل غارسيا ماركيز» نفسه أفاد من هذا التراث السحري العربي، وهو ما يتراءى لنا بوضوح في روايته الذائعة الصيت «مئة عام من العزلة» التي نرى في الفصل العاشر منها «أوريليانو الثاني» مستغرقاً في قراءة «كتاب لا غلاف له، وليس له عنوان ظاهر، لكن هذا لم يمنع الطفل من أن ينكب على محتواه في لذة عظيمة. كان يروي قصة تلك المرأة التي كانت لا تأكل إذا جلست إلى المائدة إلا حبات رز تلتقطها بالدبابيس، وقصة ذلك الصياد الذي استعار صابورة لشبكته من جار له فأهداه سمكة شكراً له، فإذا في بطنها جوهرة، وقصة القنديل الذي يستجيب لرغبات الداعين، وقصة بساط الريح»[2].

فليس من شك في أن جل هذه الحكايات من حكايات كتاب «ألف ليلة وليلة».

استطاع تركي الحمد في هذه الرواية أن يزاوج بين العجائبي والواقعي في آن واحد؛ وذلك من خلال تتبع سيرة «سميح الذاهل» المليئة بالخوارق والألغاز والأفعال العجائبية، وتتبع الخط التاريخي العربي الذي يتراءى في حروب الملك عبدالعزيز، وفي الحركات التحررية العربية في بلاد الشام ومصر، فضلاً عن الإشارات الكثيرة إلى حروب الخليج المعاصرة، وإلى عدد من الأحداث والشخصيات التاريخية في العصر الحديث، كالإشارة

---

(1) يمكن أن نذكر من هؤلاء الكتاب كلاً من «نجيب محفوظ» في روايته «ليالي ألف ليلة» (دار مصر للطباعة. القاهرة 1979)، ورشيد بوجدرة في روايته «ألف وعام من الحنين» (ترجمة مرزاق بقطاش. دار ابن رشد. بيروت. د ت)؛ وفاضل العزاوي في روايته «آخر الملائكة» (مؤسسة رياض الريس للكتب والنشر. الطبعة الأولى. لندن 1992)؛ وإبراهيم الكوني في روايته «السحرة» (الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى. ليبيا 1996)؛ ورجاء عالم في روايتها «طريق الحرير» (المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء. بيروت ـ المغرب. الطبعة الأولى 1995)؛ والطاهر وطار في روايته «الحوات والقصر» (دار البعث للطباعة والنشر. الطبعة الأولى. قسنطينة 1980).

(2) غابرييل غارسيا ماركيز: مئة عام من العزلة. ص 164.

إلى وفاة الملك عبدالعزيز[1]، وإلى نوري السعيد[2]، وإلى قيام دولة إسرائيل[3]، وإلى تصدي عبدالناصر للعدوان الثلاثي على مصر[4]، وإلى مظاهرات الرياض[5] في أعقاب نكسة 1967، وإلى زيارة السادات للقدس[6]، وما إلى ذلك من وقائع وشخصيات تاريخية.

وفضلاً عن الجوانب التاريخية التي تمثل الشق الواقعي في «شرق الوادي»، فإن تركي الحمد كان حريصاً في هذه الرواية على رصد مظاهر التغير الاجتماعي والعمراني والاقتصادي في المملكة العربية السعودية، كأن يصف ملامح التغير في مدينة «الرياض» من خلال عيون «جابر السدرة»:

«بدأ جابر يجد نفسه غريباً في الرياض التي لا تنتمي إلى الرياض، لم تكن رياض عبدالعزيز، ولا سعود ولا فيصل.. بل لم تكن رياض نجد التي عرفها، إنها رياض أقرب ما تكون إلى نيويورك إيثل، أو أوستن غريس، ولكنها ليس الرياض التي يعرف، والتي لجأ إليها هرباً من غربة الظهران ورأس تنورة. حتى منازل الجيران في الحلة أخذت في الزوال، فبعضها أصبح مهجوراً بعد أن غادرها أصحابها إلى أماكن أخرى، وبعضها بدأت البلدية في هدمه من أجل أعمال التوسعة، ولم يعد في الحلة من أهل الحلة إلا القليل، بل الكثير من بيوت الحلة المهجورة أخذت تكتظ بالأجانب من كل جنس وكل لون، من ذوي البشرة الصفراء والسمراء وحتى الحمراء، وأصبح هو الغريب في حلة قصمان التي لم يعد فيها أحد من القصمان»[7].

وإذا كان عبدالرحمن منيف قد سبق تركي الحمد في التأريخ لأنماط التغير الاجتماعي والاقتصادي والعمراني في منطقة الخليج العربي في روايته الملحمية «مدن الملح»[8]، فإن تركي الحمد ينفرد بهذه القدرة على المزاوجة بين الخطاب التأريخي الواقعي والخطاب العجائبي السحري، وذلك في سياق معالجة قضايا وطروحات فكرية عميقة، من مثل: (وحدة الأديان، وظاهرة النبوة، والعلاقة بين الشرق والغرب..)

(1) يرجع إلى الرواية: ص 268.
(2) يرجع إلى الرواية: ص 275.
(3) يرجع إلى الرواية: ص 184.
(4) يرجع إلى الرواية: ص 275.
(5) يرجع إلى الرواية: ص 285.
(6) يرجع إلى الرواية: ص 285.
(7) «شرق الوادي». ص 282.
(8) عبدالرحمن منيف: مدن الملح. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الرابعة. بيروت 1992.

تكمن قيمة هذه الرواية في تقديرنا في هذه المزاوجة التي تجعلنا نشبهها بشجرة ذات أصول ضاربة في أعماق المياه العجائبية وأغصان ضاربة في شواهق الشمس الواقعية الساطعة.

* * *

وختاماً، فقد استطاع تركي الحمد في رواية «شرق الوادي» أن يقدم رؤية عجائبية ناضجة من حيث الشكل والمضمون؛ فمن حيث الشكل استطاع أن يدرك طبيعة الأساليب العجائبية وأسرارها ويتمثلها في تميز وأصالة، ومن حيث المضمون استطاع أن يعالج قضايا فكرية عميقة، كقضية وحدة الأديان، وقضية النبوة، وقضية العلاقة بين الشرق والغرب.

وإذا كانت الرؤى الفكرية لتركي الحمد تتسم بشيء من الشطط، فإنها تظل رؤى منسجمة مع طبيعة هذا العمل الروائي العنيد الذي يرتاد آفاقاً عجائبية وعوالم جامحة تتمرد على أحكام المنطق الوضعي المألوف، وتكسر قشرة الاعتيادي في معانيه ومبانيه.

* * *

مفارقة الثابت والمتغير في رواية «جروح الذاكرة» لـ «تركي الحمد»

تخوض منطقة الخليج العربي مغامرة التحديث منذ الخمسينيات من القرن العشرين، أو منذ اكتشاف النفط واستثماره، كما هو معروف، إلا أن هذه المغامرة تظل أسيرة المادة لا الروح، أو أسيرة الشكل لا الجوهر، وهو ما ينسحب على مشروع الحداثة في الوطن العربي برمته، كما يرى بعض المفكرين من أمثال «مطاع صفدي» الذي يذهب إلى «أننا ننتقل من بديل إلى آخر دون أن يتغير العقل، وكأننا أشبه بكأس نضع فيه ماء ملوناً أحمر.. أزرق.. دون أن يتغير الكأس»[1].

ويذهب «صفدي» إلى أن العقل الغربي كان يطور نفسه باستمرار، أما نحن فإننا «ابتكرنا نظاماً معرفياً واحداً لم يتغير»[2]، وهو «النظام الذي انعكس عن الدين، ولكنه ليس هو الدين»[3]، ويعني «صفدي» بهذا «النظام» المواصفات والعادات والتقاليد التي تتعارض مع جوهر الدين.

إن المتأمل في طروحات تركي الحمد برواية «جروح الذاكرة» يتراءى له مدى انشغاله بهذا «النظام» المغلق الذي يقيد الشخصيات الروائية ويحفر ندوباً عميقة في وجدانها ويحول دون انتشائها بمتعة الحياة العادية التي تخلو من النكد والعقد وتترقرق في سواقيها عذبة صافية.

ولكن موقف تركي الحمد في هذه الرواية لا يخلو من مفارقة تُلمس عند تحديد ملامح هذا «النظام» وتحليل إفرازاته؛ لأنّ هذا «النظام» الذي تتراءى آثاره في «جروح الذاكرة» الفردية لبطلة الرواية «لطيفة» يمثل «الثابت» المنبوذ الذي يقابل «المتغير» المنشود، ولكنه ما يلبث أن يغدو هو نفسه مثالاً واقعياً يرتهن به التوازن الوجداني للشخصية، كما يرتهن به مصيرها.

مؤدى هذه الرواية أن الزوجة «لطيفة الأثلة» تصاب بمرض نفسي عضال يفضي بها إلى إهمال أبنائها والشروع في الانتحار، فيعرضها زوجها «صالح الأثلة» التاجر الكبير على أطباء

---

(1) من محاضرة ألقاها مطاع صفدي في مقر اتحاد كتاب وأدباء الإمارات بأبو ظبي، وغطتها جريدة الاتحاد في عددها الصادر يوم السبت 18/ 11/ 2006.

(2) المرجع نفسه.

(3) المرجع نفسه.

شـعبيين ومشـعوذين، كما يعرضها على أطبـاء محترفين في أمريكا دون جـدوى، ثم يعرضها فـي نهايـة المطـاف على الطبيب النفسـي اللبنانـي الدكتور «سـليم كزبرة» الذي اتبـع منهجية التحليل النفسـي الفرويدي في تشـخيص حالتها العصابية المزمنة والحفر في ذاكرتها الفردية للوصول إلى جذور مشـكلتها، بحثها على البوح بما يكمن في أعماقها اللاشـعورية، ومن ثم تحريرها من أسباب مرضها؛ إذ إن «كل فرد منا في داخله صندوق أسود، مثل ذاك الذي يوجد فـي الطائرات، يسـجل كل ما يجري ويقال داخـل كابينة الطائرة، وكافـة المعلومات المتعلقة بالطائرة، ولكن لا يمكن أن نعرف ما بداخل ذلك الصندوق إلا بفتحه»[1].

وبعد لأي يسـتطيع الدكتور سليم كزبرة أن يحمل مريضته على فتح «صندوق» لا شعورها واستخراج ما بداخله من ذكريات مؤلمة.

فقد نشأت في عائلة شديدة المحافظة، واعتدى عليها أحد معارف والدها في طفولتها دون علم أحد، كما كانت تمارس العادة السرية وتميل إلى تربها «فالح» ابن عمها وتعاشره معاشرة بريئـة، ولكن أهلها يفرضون عليها أن تتزوج من شـقيقه «صالح» الذي كان يكبرها بسـنوات، والذي كانت أختها الكبرى «قماشة» متعلقة به.

وتسـتعرض الروايـة كذلـك أحداثـاً تتعلق بأبنـاء «الأثلة» «طـارق» و«مشـاعل» و«بدرية» و«خالـد» ممـن يمثلون الجيل الجديـد المنهمك في جمع المال أو المنصـرف عنه إلى قضايا سياسـية وأيديولوجية، كما تسـتعرض الرواية عينات من نزيلات مشفى «الأجنحة المتكسرة» للأمراض النفسـية بلبنان، فضلاً عن استعراض حدث زواج «صالح الأثلة» من «جواهر» التي خطبتها له زوجته «لطيفة»، وما كان من إخفاق تلك الزيجة.

وقد شخص الدكتور «كزبرة» حال «لطيفة»، وحاول أن يشرح نتائج تحليله لما أصابها، في إسهاب، ويمكن تلخيص نتائج ذلك التشخيص فيما يأتي:

1 - إن «لطيفة» لديها «شعور مكبوت بالذنب»[2]، ولذلك فإنها تعاقب نفسها دون أن تشعر؛ فهي لم تكن تريد الزواج، ولكنها تزوجت، ولم تكن تريد أطفالاً ومسؤوليات، ولكنها أنجبت وتحملت مسؤولية رعايتهم، وهي غير قادرة على أن تتأقلم مع مجتمعها، أوغير قادرة مع مجتمعات تختلف عن مجتمعها، وفي الوقت ذاته لا تستطيع البعد عن ذلك

(1) تركي الحمد: جروح الذاكرة. دار الساقي. الطبعة الثانية. بيروت 2002 ص 204

(2) الرواية. ص 233

المجتمع أوالعيش في كنفه، وهنا تكمن عقدتها؛ إذ إنها كانت تشعر بالشذوذ والانحراف في مجتمع يطالبها بالكمال المطلق، كانت تحب أخا زوجها، ولكنها تزوجت ممن كانت تريده أختها زوجاً لها.

2 - إذا كان كل شيء يطالبها بالكمال المثالي، وإذا كان كل شيء يوحي بذلك الكمال، فإنها تدرك في أعماقها أن ذلك «الكمال» ينطوي على «نقص»، ولكن ذلك لم يمنعها من أن تؤنب ذاتها وتجلدها وتكرهها إلى درجة الاحتقار..

3 - لم تكن«لطيفة» - في نظر الطبيب - مذنبة، ولكن المجتمع هو المذنب؛ لأنه كان يريد منها أن تكون «ملاكاً، رغم أنه يعلم أن ذلك مستحيل، ولكنه يفعل ذلك ظاهراً»[1].

4 - لقد كانت «لطيفة» تحاول أن توائم بين المتناقضات التي لم تكن مسؤولة عنها، ولكنها أخفقت، وكان إخفاقها سبباً في اشتباك خيوط عقدتها.

5 - لقد أرادت «لطيفة»، لا شعوريا، أن تلجأ إلى المرض النفسي والجسدي هروبًا من وطأة الإحساس بالمسؤولية ووطأة التناقضات الاجتماعية التي فرضت عليها قسرًا[2].

ذلك هو مجمل تشخيص الدكتور «كزبرة» لحال مريضته «لطيفة»، وهو - كما نرى - لم يكن تشخيصاً سيكولوجياً بحتاً، وإنما كان تشخيصاً اجتماعياً كذلك.

وتكمن المفارقة في هذه الرواية في طبيعة العلاج الذي يصفه الطبيب لمريضته؛ فهو ينصحها في نهاية المطاف بأن تتأقلم مع تناقضات المجتمع الذي تعيش فيه:

«إنَّ شفاءك يعتمد على أن تتصالحي مع ذاتك ومع مجتمعك أيضاً.. نحن لم نصنع هذا العالم الذي وُجدنا فيه، بل خرجنا إلى الوجود ووجدناه بشكله الذي فرض نفسه علينا.. نعم قد نحاول تغييره وفق مرئياتنا، ويجب أن نحاول تغييره وفق مرئياتنا؛ فهذا هو معنى الحياة، ولكن إذا فشلنا يجب أن لا نلقي اللوم الكامل على ذواتنا فنصبح من المرضى غير شاعرين.. نحاول! نعم، ولكن علينا التأقلم مع محيطنا مهما كان شكله بقدر الإمكان، وإلا فإن مرض النفس هو النهاية»[3].

---

(1) الرواية. ص 234

(2) الرواية. ص 234

(3) الرواية. ص 235 - 236

إن الثابت من المواصفات الاجتماعية التي تريد «لطيفة» أن تتمرد عليها وتفلت من قبضتها كـي تحقـق ذاتها من خلال «المتغير» الذي يتمثل في الأخذ بأسـباب الحيـاة الجديدة المتأثرة بالثقافـة الأوربية،هـذا الثابـت يغـدو دواء لمرضهـا المزمن الـذي كان نتيجة له أصـلاً، وكأن الدكتـور «كزبـرة» يريد أن يداوي مريضته بالذي «كان هو الـداء»!، إنه انقلاب الواقع إلى مثال والمثال إلى واقع، أو انقلاب الثابت إلى متغير والمتغير إلى ثابت.

***

وإذا أردنـا أن نثمـن الأداء الفنـي فـي هـذه الروايـة فإننـا نلاحـظ طغيـان المصطلحـات السـيكولوجية وطغيان ثقافة الكاتب الفلسـفية والأدبية التي يبثها تركي الحمد من خلال لسان بطلة روايته «لطيفة»، على نحو ما يطالعنا في هذه الفقرة:

«نوهـم النفـس بأننا مـن الخالدين في لحظة غفلة، ثم نكتشـف فجأة أننا مـن المخدوعين فـي لحظة نـور خاطفة لا تلبث أن تنطفئ بمثـل ما ومضت، ونعود إلى الغفلـة من جديد، كما يعود الظلام الدامس إلى فلاة بلا تخوم بعد اختفاء نور برق عابر، ولا يبقى إلا هدير الرعد في الآذان، والظلام المحيط ببصر انتفت قيمته»[1]، أو على نحو ما يطالعنا في موقف بطلة الرواية من المال:

«فالمـال قـد يشـتري ألذ الأطعمـة، ولكنه لا يشـتري الشـهية، والمـال قد يشـتري أجمل المسـاحيق والماكياجـات، ولكنه لا يشـتري الملاحة.. والمال قد يشـتري أجمـل اللوحات والمناظر الخلابة، ولكنه لا يشتري الإحساس بالجمال، أو ذات الجمال»[2].

فمثل هذه التأملات الفكرية، وغيرها كثير في الرواية، انعكاس مباشـر لثقافة تركي الحمد الفلسـفية التـي فرضها علـى بطلة روايتـه، وكذلك الأمر بالنسـبة إلى كثرة التناصـات الأدبية، وخاصة الشـعرية منها، على نحو ما كان يتناثر من أبيات شـعرية في سـياق السرد، أو ما كانت تذكـره «لطيفـة» ممـا يعبـر عن حالها، مـن مثل «ألا يـا حبذا نفحـات نجد / وريـا روضة بعد القطـار»[3] و «تضوع أرواح نجد من ثيابهم / يـوم القدوم، لقرب العهد بالدار»[4] و «إذا الليل

(1) الرواية. ص 20

(2) الرواية ص 272

(3) الرواية. ص 187

(4) الصفحة نفسها.

أضوانـي بسـطت يد الهوى / وأذللت دمعـاً من خلائقه الكبر»[1] و «لك يـا منازل في القلوب منازل / أقفرت أنت وهُنَّ منك أواهل»[2].

وقد أراد الكاتب أن ينسب هذه الرواية إلى «لطيفة» في عتبة من العتبات الطويلة التي صدّر بها عمله، حيث يومئ إلى تدوين سيرتها ومكابدتها عناء الكتابة:

«وأخيـراً خـرج الحـرف الأول، وكأنه رأس وليد طـال انتظاره في ولادة متعسـرة، أو تلك الشـرارة الأولـى المجهولة في انفجـار عظيم وبداية كـون جديد ووجود لم يكن قبله إلا سـر الوجـود ذاتـه. ثم بـدأ صراخ الحياة يمزق الصمـت الذي طال، وأخذت بقية جسـد الوليد في الانزلاق السـريع، والكلمات تتزاحم عند بوابة رأسـها تحاول الخروج، كما تزاحم السـجناء عند بوابة سـجن انهارت فجأة. ثم راحت الحروف في ذهنها تتشـكل سـريعاً لتصبح كلمات، والكلمـات تتجمـع على الورق لتتحول إلى جمل مفيدة، وأصابعها تضغط على القلم بقسـوة تريـد منـه أن يكون أسـرع وأسـرع، ولكـن القلم كان عاجـزاً عن مجـاراة تفكيرهـا الملتهب، فتتكسر الأقلام واحداً تلو الآخر، وتزاحم ما في داخلها لا يريد أن يهدأ، فتبقى البوابة مشغولة على الدوام، وتبقى الأوراق عاجزة عن الاسـتيعاب. ويتجسـد كل ذلك كياناً ملتهباً على ورق يحترق أمامها، ويصرخ طالباً الرحمة، ولكنها لا ترحم، وقلبها لا يلين، كما سـجين وسـجان في بلد منسـيّ من بلاد الشـرق البعيد. وتتكوم أمامها صفحات تلو صفحات من أوراق اختلط بياضهـا بزرقة المداد، فغدت وكأنهـا زرقاء يخالطها بياض، أو بيضاء تخالطها زرقة، وحروف مشوشة تكاد تنطق، بل كانت بالفعل من الناطقين، وهي تقول بصمت وسكينة..» [3].

هذه المقدمة المطوّلة تجعل القارئ يتوقع أن الأحداث سوف تروى من منظور بطلة الرواية بضمير المتكلم، فتأتي في شكل رواية السيرة، ولكنه يفاجأ بأن هناك راوية آخر (وهو الكاتب) يهيمن على عالم الرواية ويتدخل بطريقة مباشرة أحياناً[4]، ويستخدم ضمير الغائب في السرد.

وممـا يلفـت النظـر في هـذا العمل أن البنـاء الروائي لا يخلو من حشـو وتزيـد؛ فموضوع الرواية سـيكولوجي يتعلق بتحليل الشـخصية الرئيسـة في الرواية تحليلاً نفسياً باتباع أساليب

(1) الرواية. ص 24

(2) الرواية. ص 27

(3) الرواية. ص 12

(4) يرجع إلى ص 19، 197، 231، 235

مدرسة التحليل النفسي الفرويدي، ولكن الكاتب أراد أن يؤرخ أيضاً، فتتبع بعض مظاهر التغير المعماري والمادي والثقافي في المملكة العربية السعودية، ولذلك نراه يتبع حياة الجيل الجديد من الأبناء – أبناء لطيفة – الذين اختلفت دروبهم وتشعبت؛ فمنهم من كان مادياً يهتم بجمع المال، كما كانت تفعل «بدرية» التي تأثرت بزوجها «علي النبقة» الذي ورث الحس التجاري من والده رجل الأعمال «حمود النبقة»، ومنهم من كان روحياً يهتم بالثقافة، كما كانت تفعل «مشاعل» التي تزوجت صحفياً معروفاً، وهو الدكتور «أحمد الشتلة»[1]، أما «خالد» الابن البكر فقد اختار طريقاً آخر، وهو طريق العمل الديني السياسي، فالتحق بالجماعات المسلحة في أفغانستان، حيث تزوج وأنجب، ثم مات في البوسنة[2].

وفي موقف آخر من مواقف الرواية، نرى الكاتب يستطرد لوصف مشاهد الطبيعة في سهل «الزبداني» و«بلودان» في سورية ويلامس قضايا سياسية في سياق الوصف من خلال الزوج «صالح الأثلة» الذي كان في طريقه إلى لبنان، حيث سيودع زوجته «لطيفة» في مشفى «الأجنحة المتكسرة» للأمراض النفسية:

«مناظر جميلة وخلابة كانت تمر على ركاب السيارة الرسمية الفارهة في الزبداني وبلودان وما بينهما، وما قبلهما، وما بعدهما، ولكن أين هي النفس التي يمكن أن تشعر بهذا الجمال؛ فالجمال إحساس في النفس قبل أن يكون وجوداً في المادة. كان المارة من الفلاحين والمصطافين وعامة البشر يقفون بخشوع وهم ينظرون إلى السيارة العابرة، وهم يجزمون أن زجاج نوافذها السوداء يخفي وراءه شخصية سياسية هامة، ربما كانت شخصية سورية في طريقها إلى لبنان في مهمة سرية، أو شخصية لبنانية أدت مهمة رسمية سرية في دمشق، أو شخصية أميركية أو أوروبية أو حتى إسرائيلية ذات مهمة سرية، فقد علمتهم الأيام، ومعيشتهم على خط بيروت الشام أن يتوقعوا أي شيء وكل شيء؛ فما يقال في الأخبار الرسمية ليس كل شيء»[3].

فما علاقة هذه التيمات بموضوع الرواية؟!

إن كل هذه التيمات تدخل في باب الحشو والتزيد الذي أساء كثيراً إلى بناء الرواية في

---

(1) يرجع إلى الرواية. ص 249 وما بعدها.

(2) يرجع إلى الرواية. ص 252

(3) الرواية. ص 169

تقديري.

وقد وظف الكاتب كثيراً من الأساليب الفنية في كتابة الرواية، من مثل أسلوب الرسائل، وأسلوب تيار الوعي والتداعي الحر الذي كان في محله تماماً، بالنظر إلى طبيعة هذه الرواية السيكولوجية.

***

هاجس الحرب في رواية «القارورة»
لـ «يوسف المحيميد»

هناك جوانب كثيرة في هذه الرواية يمكن أن تكون مداخل إلى عالمها، ومن هذه المداخل المدخل السيميائي المتمثل في العنوان «القارورة»؛ التي توحي بالكتمان، وتفصح عن المسكوت عنه الذي يقبر في أعماق المرأة؛ ومن المداخل أيضاً المدخل التراثي الشعبي المتمثل في توظيف الحكاية الشعبية بغرض إثراء الرؤية الفكرية بهذا العمل؛ وكذلك المدخل البنيوي المتميز الذي يقترب في ملامحه العامة من البناء المسرحي المحبوك[1].

ولكن المدخل الأهم في هذه الرواية في تقديرنا هو المدخل المتعلق بهاجس الحرب.

لا تكمن أهمية هذا الهاجس في طبيعة موضوع الحرب في حد ذاته، وإنما في أسلوب معالجة هذا الموضوع؛ لأنَّ يوسف المحيميد استطاع أن يتعامل مع هذا الهاجس بأسلوب فني

---

(1) من ملامح البنية المسرحية في هذه الرواية مفاجأة اكتشاف حقيقة الدحال؛ إذ إن المتلقي يظل مشدوداً يلهث وراء الأحداث في سياق معين، وفجأة يتغير ذلك السياق باكتشاف احتيال علي الدحال الذي كان يمثل دوره بإتقان، ومن ملامح البنية المسرحية في هذه الرواية كذلك أن هناك صراعاً حاداًخفياً بين القيم والطبقات، يتراءى من خلال انتقام حسن بن العاصي (علي الدحال) العسكري المراسل البسيط من رئيسه ومخدومه الرائد صالح الساهي الذي أهانه، فأراد أن يقتص منه بطريقة ذكية ماكرة مؤلمة كانت منيرة أخته ضحية لها، ومن ملامح هذه البنية أيضا ذلك الموقف الكوميدي البارع الذي يطالعنا في الفصل الرابع والثلاثين من الرواية، حيث نرى «علي الدحال» – بعد عقد قرانه على منيرة الساهي – يدخل إلى قاعة حفل الزفاف وقد افتضح أمره مصادفة، فعرف أهل عروسه أنه مزيف وأن اسمه الحقيقي هو «حسن بن العاصي»، وأنه أب لستة أطفال، ولكنه يصر على تمثيل دوره ويستقبل في حفل الزفاف بوصفه عريساً، منتهزاً آخر فرصة له في التواصل مع منيرة الساهي.. ولنترك يوسف المحيميد نفسه يصف لنا هذا الموقف بلسان منيرة:

«حين دلف ضجّت الزغاريد في قاعة النساء. كان أخي محمد يقوده نحو الكرسي المخصص له بجواري، ويتبعهما أخي سعد، وما إن وقفت له حتى أخذ يدي بجرأة نادرة أمام أخوي، وأمام النساء القريبات ولثمها بدفء، فعلا الصفير والزغاريد في القاعة، ووقف بجواري حتى انطلق وميض آلات التصوير، وهو مرة يخاصرني، ومرة يعانقني، وبينما أرى في أعين أخويّ غضباً دفيناً، كنت أبرر غضب محمد وحاجبيه المعقودين بسبب الصفير والزغاريد والموسيقى التي يعتبرها حراماً، ولكن لم يحتقن وجه سعد هكذا؟ ما الذي يجعله يكاد ينفلق شظايا من شدة الغضب! هل أصابته الغيرة النجدية على أخته، لحظة أن اقتحم جسدها ويديها ووجهها رجل غريب؟ لكنه زوجي وحبيبي! لم أكن، ولا النساء القريبات في القاعة، نعرف ما حدث من فضيحة في قسم الرجال». (ص 180)

فهذا الموقف يعد موقفاً مسرحياً كوميدياً من الطراز الأول دون شك.

يرقى إلى مستوى أساليب الكتاب العالميين الذين تناولوا هذا الهاجس، من أمثال «تولستوي» في روايته ذائعة الصيت «الحرب والسلم»، و«بوريس باسترناك» في روايته «الدكتور جيفاكو»، و«ريمارك» في روايته الموسومة «للموت وقت وللحب وقت»، و«أرنست هيمنغواي» في روايته «لمن تقرع الأجراس؟»، و«الطاهر وطار» في روايته «اللاز».

لم يهتم يوسف المحيميد في هذه الرواية كثيراً بوصف الحرب وصفاً مباشراً على طريقة الواقعيين الطبيعيين، وإنما اهتم بوصف آثارها السيكولوجية والاجتماعية بأسلوب غير مباشر، وهو ما سنراه مفصَّلاً في هذه الدراسة.

ملخص هذه الرواية أن «منيرة الساهي» طالبة الدراسات العليا التي تعد رسالة ماجستير في علم الاجتماع وتكتب كل ثلاثاء مقالة قصيرة في جريدة «المساء» تحت عنوان «ورد في آنية»، تفاجأ بأحد القراء يتصل بها معبراً عن إعجابه بكتاباتها، ويكرر اتصالاته حتى تتوثق عرا الصداقة بينهما، وتسمح لنفسها بمقابلته، وما يلبث أن يتقدم لخطبتها من والدها منتحلاً شخصية «علي الدحال» الرائد العسكري، وفي حفل زفافهما يتعرف «ناصر» ابن خالة «منى» إلى «علي الدحال» فيكتشف زيفه؛ فهو ليس «علي الدحال»، كما زعم لـ «منى»، وليس رائداً عسكرياً، وإنما هو «حسن بن العاصي» الجندي المراسل البسيط الذي «يمسح حذاء الرائد» صالح الساهي شقيق منيرة، ويناوله كل صباح «كأس الشاي» كي يعيل أبناءه الستة.

وقد سبق لهذا الجندي المراسل أن تطاول مرة فسأل رئيسه بودٍّ عما إذا كانت «الكاتبة منيرة الساهي» قريبته، فما كان منه إلا أن دفعه ببطن حذائه «الذي كان يمسحه بإخلاص قبل ثوانٍ» على صدره «فانقلب على ظهره»، وعاقبه «بمناوبة جزاء» يومي الخميس والجمعة.

ومنذ ذلك اليوم أراد ذلك الجندي المراسل أن ينتقم لكرامته ويقتل «غطرسة» الرائد صالح، ويعفر شرفه، فأخذ يخطط للتقرب من الكاتبة «منى الساهي» بغية الزواج منها منتحلاً شخصية «الرائد علي الدحال».

وبعد افتضاح خدعة «علي الدحال» تجد «منيرة الساهي» نفسها في مأزق صعب؛ لأن أهلها وأقاربها يحملونه مسؤولية كونها مخدوعة، فتنسج حولها شرنقة من الصمت والخوف والألم قابعة في غرفتها كي تدون يومياتها.

منذ بداية الرواية تطالعنا ملامح هاجس الحرب من خلال وصف أجوائها العامة.

«فـي صباح بارد من أواخر فبراير 1991م كانت السـماء بيضـاء صافية، وخالية من ضجيج طائرات إف15 المقاتلة، لحظة أن استيقظت المدينة بعينين متعبتين».

بهـذه الجمـل يسـتهل «يوسـف المحيميد» روايته التي ستتشـكّل سـمات رؤيتهـا الفكرية والجمالية في ضوء هاجس الحرب، أو تتأثر بهذا الهاجس على الأقل.

وهذه الرؤية لا تتراءى في أسـلوب واحد، بل في أسـاليب مختلفة، ولكن هذه الأسـاليب – مهمـا اختلفـت – تصب في نهاية المطاف في أسـلوبين رئيسـين يلخصان سـائر الأسـاليب الأخرى، هما الأسلوب الموضوعي والأسلوب الذاتي.

أ – الأسلوب الموضوعي:

وهـو الأسـلوب الحيادي الـذي يخلو بقدر الإمكان مـن نية رصد الآثار السـيكولوجية أو الاجتماعية للحرب، أو نية توظيف تلك الآثار في سياق مرامي الرواية ومنظورها الفكري.

ويمكـن أن نتمثل لهذا الأسـلوب بالوصـف الحيادي الجامد لمظاهر الحرب في شـوارع المدينة.

إن «علي الدحال» و«منيرة السـاهي» كانا «يتفحصان الشـوارع، بسياراتها القليلة، وعربات الجيـش التي تتجـول ثلاثاً ثلاثـاً، وناقـلات الجند، وحامـلات القذائف المغطاة بالأشـرعة، والجنـود الأجانـب الذين يتكدسـون عنـد مطاعم الوجبات السـريعة، مصحوبيـن بمجندات ذوات شـعر أشقر معقوص، وأخريات سود شـعرهن منضد مثل سبح من خرز الصندل، وهن يحملن خلف ظهورهن حقائب ظهر بلون كاكي مشجر»[1].

ففي هذا الموقف يصف الكاتب الحرب بأسلوب موضوعي، وكأنه عدسة آلة تصوير تنجز عملها بدقة وجمود وحيادية.

وفـي موقف آخر يصف الكاتب «الضربات الأولى تجاه بغداد» بأنها «ضربات جراحية»[2] أو «ضربات تشـبه ألعـاب الأطفال»[3]، وهي أوصاف تظل متسـمة بالحياديـة على الرغم مما يمكن أن يُشمَّ منها من إيحاءات عامة.

---

(1) يوسف المحيميد: القارورة. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. الدار البيضاء/ بيروت 2004. ص 171

(2) المصدر نفسه. ص 95

(3) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

ب - **الأسلوب الذاتي:**

وهو الأسـلوب الذي يحلل آثار الحرب سيكولوجياً واجتماعياً، ويتخذ منها موقفاًسياسياً أو فكرياً صراحة أو ضمناً.

ويمكـن أن نسـتأنس بعـدد كبير مـن الشـواهد والأمثلة التـي توضح هذا الأسـلوب؛ ففي الفصـل الأول يصـف الكاتـب الآثار النفسـية للحرب في سـلوك الناس الذين كانـوا خائفين مـن الصواريخ والغازات السـامة، ولذلك نراهم قابعين في الملاجـئ أو وراء زجاج نوافذهم المسدودة الحواف بأشرطة لاصقة «منعاً لتسلل غازات السلاح الكيماوي المحتمل»[1]، وفي الفصل السادس أيضاً يصف الكاتب طرفاً من معاناة الناس اليومية من جراء الحرب، فيدفنون موتاهـم وهم خائفـون من صهيـل الصواريخ التي تطوي المسـافات البعيـدة[2]، وفي الفصل السادس أيضاً يعبر الكاتب عن مدى حنق الناس من تلك الحرب العبثية ورفضهم لها، وذلك من خلال شـخصية الجدة التي كانت تسـتنكر تلك الحرب في مرارة وأسـى متخذة من الشعر النبطي أداة تعبير:

«أضحك مع اللي ضحك والهم طاويني

طية شنون العرب لا قطروا ماها»[3]

ومـن آثـار الحرب التي رصدها الكاتـب تلك الآثار الاجتماعية التي تتـراءى في عدد كبير من المواقف.

ففي الفصل التاسـع والعشـرين يطالعنا موقف إنسـاني مؤثر، وهو موقف الأطفال الصغار الذين يتسـللون إلى ساحة الحرب، حيث جثث الضحايا المخضبة بالدماء ملقاة على الرمال، باحثين عن الغنائم، فيعثرون على رسائل أبناء أولئك الضحايا:

«بابا لا تتأخر! بابا كلنا نحبك.. لا تتركنا»[4].

ومن الآثار الاجتماعية لتلك الحرب اضطرار بعض الجاليات العربية إلى الرحيل والعودة إلـى بلدانهم، وخاصة «التجار اليمنيين الصغار الذين (كانوا) يعلقون على واجهات محلاتهم

---

(1) الرواية. ص 11

(2) يرجع إلى الرواية. ص 40 - 41

(3) الرواية. ص 37

(4) الرواية. ص 156

لوحـة ورقيـة مكتوبة بخـط رديء ومتعرّج: «المحـل للتقبيل لدواعي السـفر».. كان اليمنيون يتخلصون من تجارتهم سـريعاً، ويركبون سـيارات نقل صغيرة مملوءة بأغراضهم الشـخصية وأحزانهم، سالكين طريق الجنوب في هجرة جماعية إلى صنعاء وقرى يمنية في الجبال»[1].

وكذلك الأمر بالنسـة إلى بعـض الموظفين العرب الذين اضطروا إليـأن يتركوا وظائفهم، على نحو ما فعل الأستاذ المشرف على رسالة «منى الساهي»[2].

وفي المقابل نرى بعض الفئات الاجتماعية تفيد من الحرب، منها «محمد السـاهي» الذي كان يعـرف كيف يصطـاد الهاربين من صغار التجـار بحنكة، فيشـتري محلاتهم «حتى تضيق بخزانته العقود وصكوك الملكية!»[3]، و«حسـن بن العاصي» الذي انتهز فرصة غياب «الرائد صالـح» في دورة تدريبية في بريطانيا فاحتال على شـقيقته، واسـتلم مرتباتـه بتفويض منه[4]، واستخدم سيارته الفخمة[5].

***

وقـد انعكـس هاجس الحرب في هذه الرواية على أسـلوب التعبير واتصـال الهم الخاص بالهـم العام، وإسـقاط الذات على الموضوع، وهو ما يتراءى في كثيـر من فقرات الرواية التي نقتطف منها ما يأتي على سبيل المثال، لا الحصر:

1 - «كان ابن الدحال يجهز صواريخه المحملة برؤوس عشق زائف، كي يصوبها تجاه قلب هش ومتلهف، لم يكن يظن أن لعبته تلك سوف تنتهي إلى عشق حقيقي»[6].

«كان مكتوبـاً أن يهاجـم زعيم بغداد الكويت، ويمكنه من إخفاء كل سـر أو موقف بسـبب ظـروف الحـرب، فـلا يحق لي أن أسـأله أين يختفي، ولا أن أسـأل أحداً عنه، فهـو وأنا تحت المراقبة»[7].

2 - «في غرفتها نزعت منيرة الساهي شريط اللاصق الورقي المتدلي من حواف النافذة،

(1) الرواية. ص 156
(2) يرجع إلى الرواية. ص 14
(3) الرواية. ص 157
(4) يرجع إلى الرواية. ص 170
(5) يرجع إلى الرواية. ص 144 – 147
(6) الرواية. ص 172
(7) الرواية. ص 209

وسحبت زجاجها بقوة، وضج صوت إطار الألمنيوم، متبوعاً بالغبار: «انتهت الحرب الآن!». تنهدت، ولم يكن واضحاً أي حرب تعني، حرب الصواريخ، وعاصفة الصحراء، أم حرب قلبها وعواصفه التي انطلقت بشغف العاشق لتحصد اليباب!» [1].

3 - «أليس الدحال حبيبي جزءاً من هذه الحرب، أليس الحب هو حرب بصورة أو بأخرى؟ كنت دائماً أسأل».

4 - «كلما توالت الأسئلة خافتة، من مأزق الحرب التي لا صوت فوق صوتها، فلا صوت يعلو فوق صوت الحرب أو المعركة. يقول الدحال مستغلاً ظروف الحرب، حينما أسأل عن غيابه: «كنت في مهمة سرية»، يجيب ثم يضيف وهو يتقن تخويفي ببراعة: «أنت تحت المراقبة». بما أنني خطيبته وكونه في موضع مسؤولية، فعليّ أن لا أسأل، اللعنة على هذه المهمة السرية، التي اخترعتها يا ابن الدحال، أليست مهمتك السرية تدميري انتقاما لكرامتك؟ هل مهمتك الوطنية تدمير امرأة لا ذنب لها سوى أنها شقيقة من أهان كرامتك؟ هل أنت من أشعل الحرب الكبرى في الخليج، كيف تشعل حربك الصغيرة معي؟ لم أعد أفهم كثيراً أمام هذا الخلط المرعب»[2].

5 - «أحبك. قال لي.

قال ذلك أول مرة في أواخر يوليو، بينما كانت المدرعات والمجنزرات العراقية تتأهب في أطراف البصرة، في حين كانت عواطف ابن الدحال المدرّعة تجهز ذخيرتها صَوْبَ روحي، وهي تضع إحدى وعشرين قذيفة تجاه قلبي الضعيف المتلهف، ولم تمض سوى أيام حتى صارت الكويت الصغيرة المحافظة العراقية التاسعة عشرة، وأصبح أنا المحافظة الثامنة في أملاك الدحال السرية، بعد ستة صغار وزوجة، لم تكتشف إلا مع اسمه الحقيقي، الذي لم يكن علي الدحال!»[3].

6 - «كانت عيناها الرائعتان قد تضخمتا بفعل البكاء والنشيج المر طوال ليلة البارحة. هي والمدينة تتشابهان إلى حد بعيد، للمدينة قلب، ولها قلب أيضاً. للمدينة شجر يشبه شعر امرأة حزينة، ولها شعر يشبه شجر مدينة قانطة. للمدينة عيون تتلصص بها، ولها عينان

---

(1) الرواية. ص 13 – 14

(2) الرواية. ص 92 – 93

(3) الرواية. ص 139 – 140

تتأمل بهما. هي استيقظت بعد ما غادر المدعوون مكان الحفلة، مخلفين وراءهم الصمت والطاولات وبقايا الأكل والنمائم والتهكمات. والمدينة صمت بعد أن غادر المحاربون الأمريكيون بذخائرهم وبنادقهم الآلية الخفيفة، ولباسهم العسكري، تاركين المدينة تتنفس بهدوء وتأمل عميقين»[1].

ففي الفقرة الأولى مزجٌ بين هاجس الحرب وهاجس الحب، وإسقاط للذات على الموضوع.

وفي الفقرة الثانية موازنة بين الدحال الزائف الذي يشكل لغزاً مؤرقاً بالنسبة إلى «منى الساهي»، وزعيم بغداد الذي كان محاطاً بالأسرار المريبة.

وفي الفقرة الثالثة إسقاط لقصة حب منيرة الساهي التي انتهت بمهزلة مؤلمة خائبة، وحرب الخليج التي انتهت بقبض الريح.

وفي الفقرة الرابعة موازنة بين «منيرة الساهي» البريئة التي دفعت ثمن عجرفة أخيها الرائد صالح، وبين المدينة العربية البريئة التي دفعت ثمن الزيف والرعونة الحمقاء.

وفي الفقرة الخامسة موازنة بين مصير «منى الساهي» التي وقعت في شباك الدحال الدجال، وبين والكويت التي وقعت في شباك غازيها.

وفي الفقرة السادسة موازنة بين «منى الساهي» على إثر فضيحة حفل الزفاف التي أسقطت قناع الدحال وانتهت بخيبة وخراب في أعماق بطلة الرواية، وبين مدينة «الظهران» التي تخرج لتوها من دوامة الحرب وقد غادرها المحاربون الأمريكيون.

وما من شك في أن هذا الأسلوب في الإسقاط الذي يجعل الذات تتواصل مع الموضوع ينم عن براعة يوسف المحيميد في سبك الشكل والمضمون، وتأكيد الصلة بينهما، كما أن هذا الأسلوب يثري الرؤية الفكرية بهذه الرواية ويوحي بموقف من حرب الخليج يستشف من خلال اتخاذ حبكة الرواية معادلاً موضوعياً لحبكة الحرب.

***

وأياً ما يكون الأمر، فالذي نخلص إليه أن هاجس الحرب كان يشكل خلفية عامة لرواية يوسف المحيميد بـ«القارورة»، كما أنه لم يُعالَج بوصفه وقائع خارجية موضوعية بقدر ما

---

(1) الرواية. ص 10

عولـج بوصفـه مؤثراً داخليـاً ذاتياً أو اجتماعياً وأسـلوبياً أو شـكلياً، وهو ما أثـرى هذا العمل ومنحـه أبعاداً فكرية ورؤى جمالية تشـكل إضافـة أصيلة إلى الرواية الخليجيـة عامة والرواية التي تناولت الحرب في الأدب العربي خاصة.

❊ ❊ ❊

آلية الإسقاط في رواية «نزهة الدلفين»
لـ «يوسف المحيميد»

يعد «الإسـقاط Projection» من مصطلحات علـم النفس التحليلي بوصفه «آلية من آليات دفاع الأنا، قوامها أن تعزو الأنا إلى الغير لا شعورياً ميولها الخاصة، ورغباتها، ودوافعها، التي تمنـع الأنـا العليا أن تتعرف عليها الأنا أنها خاصة بها. وإذ يتخلى المرء عن ذاته، ويطرد ما هو مصدر الألم ويحوله على شـيء خارجي، فإنه يتحرر من توتراته ويكون مسـوغا في اتجاهاته وسلوكه»[1].

ولكـن هـذا المصطلـح – كمـا هو معلـوم – انتقل إلـى النقد الأدبـي، وخاصة نقد الشـعر الرومانسـي الذي كان يهتم باستقصاء ملامح ظاهرة إسقاط الشاعر لأحاسيسه على الموضوع الخارجي، ومد جسوره إليه.

وقبل الشـروع في رصد مظاهر الإسـقاط في رواية «نزهة الدلفين» يجدر بنا أن نعرج على أحداث هذا النص فنلخصه ونحدد رؤاه الفكرية:

ليـس هنـاك أحـداث كثيرة متشـابكة في هـذه الروايـة؛ فكل ما فـي الأمر أن هنـاك رجلين وامرأة يسـافرون إلى مصر حيث يتقابلون بمناسـبة المشاركة في ندوة عن «سبل الإصلاح في العالـم العربـي»، وهي الندوة التي تغيب أعمالها وطروحاتها تماماً في هذه الرواية، وكأن هؤء المشـاركين (وهم السـعوديان خالد اللحياني الشـاعر، وأحمد الجساسـي الناقد، والإماراتية آمنة المشـيري الكاتبة الصحافية) لا يعنيهم موضوع هذه الندوة من قريب أو من بعيد، ولذلك نراهـم ينغمسـون في اختلاس لحظات مـن المتعة العابرة من خلال ممارسـة بعض التجارب العاطفية، أو من خلال رحلات سـياحية داخلية إلـى المتاحف والآثار الفرعونية أو من خلال نزهات عبر نهر النيل.

وقد شـغل كل من خالد اللحياني وأحمد الجساسـي بمغازلة آمنة المشيري، فكانا غريمين متنافسـين كل منهمـا يحـاول أن يوقعها في شـباكه، وفي نهايـة المطاف يسـتطيع اللحياني أن

---

(1) نوربير سيلامي: المعجم الموسوعي في علم النفس. ترجمة وجيه أسعد. منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية. الجزء الأول. الطبعة الأولى. دمشق 2001 ص 207

يستأثر بها بعد سفر غريمه الجساسي، ولكن لمدة قصيرة لا تتجاوز أربعاً وعشرين ساعة؛ لأن الجميع كانوا مضطرين إلى العودة بعد نهاية الندوة.

على الرغم من الهيام الذي كان يبديه اللحياني بآمنة والتعلق الشديد الذي كانت تبديه آمنة باللحيانـي، فـإن علاقتهما لم تكن لترقى إلى مسـتوى العاطفة الإنسـانية السـامية، أي أن تلك العلاقة لا تعدو كونها نزوة عابرة، خاصة وأن آمنة كانت مخطوبة.

وإذا كان الحـدث الرئيـس فـي هذه الرواية لا يسـتهدف بالضرورة التعبير عـن رؤية فكرية معينة، فإن السـرد الروائي الذي يسـند إلى المؤلف تارة وإلى «اللحياني» أو «الجساسـي» تارة أخرى[1] لم يخل من شـذرات فكرية تتصل ببعض الصور الواقعية الملتقطة من مشـهد الحياة الاجتماعية الخليجية، وخاصة في دبي والمملكة السـعودية، أو مشهد الحياة السياسية العربية العامـة التـي تمتد من «سـاحة الشـهداء في بيروت حتى حي السـلمانية في تبـوك»[2] على حد تعبير اللحياني، فضلاً عن مشهد الحياة الاقتصادية التي رسم الكاتب بعض ملامحه من خلال التاجر المحنك خال اللحياني الذي أثرى من حرب العراق من تجارة المواد الغذائية التي كان يديرها بأسـطول ناقلات الثلاجات، ومن تأجير ذلك الأسـطول «بثمن شـهري باهظ للجيش الأميركي، لحفظ جثث الجنود الأميركان قبيل لحظة قصف العراق»[3].

إلا أن هذه المشاهد لا ترتبط ارتباطاً وثيقاً ببناء الرواية، وإنما تأتي في سياق التداعي الحر والذكريـات التـي كان اللحياني والجساسـي يحرصان على العودة إليهـا من حين إلى آخر في فصول الرواية التي بدت مفككة الأوصال.

وأياً ما يكن فإن الذي يهمنا في هذا المقام هو آلية الإسـقاط تحديداً، ففيما تتراءى لنا هذه الآلية؟

لعلنا نستطيع أن نختصر أنماط الإسقاط في هذه الرواية فيما يأتي:

1 - الإسقاط الجغرافي:

وهـو انعكاس للحال النفسـية ومزاجها الآني على الموضـوع الجغرافي أو الحيز المكاني

(1) نسجل هنا تغييب شخصية آمنة التي لم يحرص الكاتب على إسناد زمام السرد إليها إلا نادرًا.

(2) يوسف المحيميد: نزهة الدلفين. منشورات رياض الريس. الطبعة الأولى. بيروت 2006 ص 56

(3) الرواية. ص 58

بما في ذلك ما يتصل بذلك الموضوع من أشياء وكائنات.

وإذا أردنا أن نلتمس أمثلة تؤنسنا إلى هذا النمط من الإسقاط في «نزاهة الدلفين» فإننا نجد كثيراً منها:

ففـي موقف من مواقف الرواية نرى «اللحيانـي» يقرأ بعض قصائده في مدرج أمام جمهرة من الناس لم تكن آمنة عشيقته بينهم، فيكتئب من غيابها، ويسقط كآبته على الفضاء برمته:

«كـم كان وحيـداً بأناقته المفرطة وهو يقرأ قصائده على المنصـة، ويبحث عن وجه حبيبته دون جدوى، حتى شعر في لحظة حاسمة أنه يقرأ أمام مقاعد خشبية فارغة! أو ربما رأى دمى ملقاة على المقاعد جامدة لا تبتسم ولا تصفق، لا تجلس ولا تذهب»[1].

وعندما يفرغ «اللحياني» من قراءة قصائده يهرول إلى الشارع وكأنه يريد أن يتنفس الصعداء كمن يخرج من كهف مظلم عطن، ولكن الشـارع هو الآخر يتسـربل في ناظريه بمسحة حزينة يصفها الراوي على النحو الآتي:

«وانحدر راكضاً في الشارع مضطرباً، لا يرى غير ما يريد، رائحة الموت تنتشر في الأنحاء، السـيارات مثـل جنائـز يحمل نعشـها أربعـة صوب المقبـرة، ومنبهاتهـا نعيق ندابـات يلطمن صدورهن، رجل المرور عند الإشارة مثل حارس مقبرة»[2].

وفي موقف آخر نرى الغريمين «اللحياني» و«الجساسـي» يسـيران في الشارع في نزهة مع «آمنة» التي كانت تمرح وتمزح، ولكن الشـاعر الذي كانت الغيرة تلهب قلبه يصمت ويسـقط مشاعره على الأشياء التي تغدو معبرة عن غيرته وحاملة لدلالات سيكولوجية:

«كان يمشـي كأنما وحده، عيناه مغروزتان في الإسـمنت، يتصيد بحذائه ورق التين اليابس المتسـاقط على الطريق، يدوس بقدمه عليه بتلذذ قاتل، حتى يسـمع خشخشة موته، كأنما كان يدوس على حراشف دلفين. كان يؤمن أنه يستيقظ الآن من لعنة الحلم، يشعر بمتعة نادرة وهو ينثر فتات الورق الخريفي تحت قدمه، فاستمرت حالته تلك طوال الطريق»[3].

تغدو الأشـياء هنا مرآة للـذات التي تتقمصها تماماً، فتحمل دلالات نفسـية جارفة مدمرة؛

---

(1) الرواية. ص 15

(2) الصفحة نفسها.

(3) الرواية. ص 50

لأنَّ أوراق التين اليابسة التي كان «اللحياني» يدوس عليها بمتعة تعكس غيرته العنيفة التي تغدو غيرة سادية تستمتع بإلحاق الأذى بالآخر، والآخر هنا هو «آمنة» التي يرمز إليه في هذه الفقرة بـ «الدلفين» الذي يقصد به يديها الناعمتين اللتين كان يداعبهما من قبل، ثم رآها وقد غدرت به وتنكرت له فمالت إلى غريمه كما كان يظن، ولذلك تستحق أن يسحقها بحذائه كما يسحق أوراق التين التي تشبه حراشف الدلفين، وهو ما يعبر عنه صراحة في موقف آخر من الرواية، عندما نراه يتساءل في حرقة: «لماذا تعبثين بحياتي ومصيري؟»[1].

وفي موقف آخر يسقط «اللحياني» مشاعره الحزينة على نهر النيل الذي يتخيل نفسه دلفيناً يموت منتحراً في أعماقه:

«كان يفكر بالنيل الخالد، كيف لو هوى بجسده كدلفين مدرّب، وغاص إلى الأبد! كيف لو صار أول دلفين يزور النيل، أو ينتحر وحيداً في النيل؟!»[2].

وقد يأتي الإسقاط الجغرافي إسقاطاً مناقضاً، وذلك عندما يصبح مشهد الفضاء الروائي في وعي الشخوص الروائية نقيضاً لمشهد فضاء آخر.

ويمكن أن نتمثل لهذا النمط من الإسقاط الجغرافي بفضاء مدينة «لندن» التي استعاد «اللحياني» تفاصيلها في ذاكرته كي يقابلها بنقيضها من فضاء مدينته بغرض التعبير عن مدى افتقاره إلى حريته الفردية في مجتمع شديد المحافظة.

«ففي لندن حيث العشاق يضطجعون على عشب الحدائق، ويدخلون في برزخ العناق الطويل في الشوارع، ويقطفون قُبلاً طويلة وخاشعة في المتاجر أو على الطرقات العامة، وهم لا يشعرون بالعالم من حولهم، كان خالد يبحث عن ألف مخرج لأن يهب محبوبته آمنة قلادة الدلفين!، كنا نحمل آثامنا معنا، لا نتخلص من حذرنا وشكوكنا»[3].

يسقط «اللحياني» في هذه الفقرة قيمه التي شكلت شخصيته منذ نشأته الأولى، على «لندن» بأسلوب مناقض، فيقابل بينها وبين مدينته المحافظة ضمناً؛ فهو لا يستطيع أن يتخلص من مدينته التي أصبحت رابضة في أعماقه تراقب سلوكه وتصرفاته ولو كان بعيداً عنها.

---

(1) الرواية. ص 51

(2) الصفحة نفسها.

(3) الرواية. ص 39

2 - الإسقاط التاريخي:

إذا كان الإسقاط الجغرافي انعكاساً للذات على الحيز أو الفضاء المادي، فإن الإسقاط التاريخي يعد انعكاساً للذات على تيمة تاريخية تتمثل في بطل تاريخي أو حادثة تاريخية.

ونجد كثيراً من مواقف الإسقاط التاريخي في «نزهة الدلفين»، ويكفي أن نتمثل بموقفين من هذه المواقف في هذا المقام:

ففي أحد مواقف الرواية نرى كلاً من «اللحياني» و«الجساسي» و«آمنة» يزورون ضريح الإمام «الحسين» في القاهرة، فيسقط «اللحياني» حاله النفسية عليه؛ إذ يرى نفسه مغدوراً به على نحو ما غُدر بذلك الإمام الشهيد، ويرى في «الجساسي» و«آمنة» خائنين سفكا دمه على نحو ما سفكت دماء «الحسين».

«عادوا اليوم من الحسين، عادت آمنة الملتبسة العواطف، وأحمد الضحوك، من الحسين بالبهجة والحياة، بينما الشاعر المكتئب عاد بالموت، كان يمشي بلا رأس، لم يعرف كيف وصل إلى الفندق بينما رأسه على رمح صديقين قطفاه من الخلف كما قطف لها وردة بالأمس، فقبلتها مجاملة، وهي تقول إنها لا تحب موت الورد على حساب حياة وعواطف الناس!.

هكذا قتلاه معا، رجل غدر به وجز رأسه، وامرأة تهكمت على رأسه الذي طافوا به في أنحاء المدينة، لم يبق من الحسين سوى الحزن والسواد، كانت الدنيا رايات سوداً، وكان قلبه المطروح هناك قرب الضريح لم يزل يلبط مثل سمكة النهر، كان يمشي بقدمين، لكنه كان بلا عينين ورأس، وبلا قلب، مجرد جثة كانت تتحرك بحذر وتتبع بحواس غريبة قامتي القاتلين اللاهيين»[1].

هكذا كان «اللحياني» يرى نفسه في «الحسين» كما يصف الراوي.

وفي موقف آخر يسقط «اللحياني» ذاته على «رمسيس الثاني» الذي رآه مرسوماً على لوحة جدارية كانت محفورة على جدار سفينة:

«لا أعرف كيف أحسست فجأة أن رمسيس الثاني هبط ببساطته وإنهاكه نحوي، وقال لي: يا ولدي يا خالد، أنت مثلي، أنا خرجت من تابوتي الملكي المزدان بأمتعتي الذهبية والفضية وبورق البردي المخطوط عليه تعاويذ وصلوات من أجل خلودي وبعثي، أنا خرجت من

---

(1) الرواية. ص 49

تابوتي مسروقاً تائهاً ليس علي سوى قماش كتان أبيض، وأنت خرجت من منزلك تائهاً أيضاً مسروق القلب ليس عليك سوى ثوب أبيض، أنا خرجت من مدافن طيبة والدير البحري حتى طرت إلى باريس بحثاً عن الخلود، وأنت خرجت من بلدة حقل وتبوك إلى دبي والقاهرة ولندن بحثاً عن الفناء، أنت خالد اسماً وتبحث عن الفناء، يا للمفارقة يا ولدي!»[1].

على هذا النحو يمضي «اللحياني» في إسقاط ذاته على تيمة «رمسيس» باثاً في صورته الحياة متخيلاً أنه كان يحاوره.

3 - الإسقاط الأدبي:

إذا كان الإسقاط التاريخي انعكاساً للذات على تيمة تاريخية، فإن الإسقاط الأدبي يعد انعكاسا للذات على تيمة أدبية، وهو ما يطالعنا في كثير من مواقف «نزهة الدلفين».

ففي موقف من هذه المواقف يسقط «اللحياني» ذاته على تيمة «العجوز والبحر» للكاتب الأميركي «أرنست همنغواي»، فيرى نفسه في بطل هذه الرواية، «الذي شارف على الهلاك كي يصطاد سمكة قرش، ذاك العجوز الذي تعارك مع البحر والموج والجوع، بل تقاتل مع الحياة ذاتها، كي يظفر بالسمكة، هل كنت ذاك العجوز الذي يبحث عن مياه ضحلة كالظلام كي يصطاد دلفيناً يعرف أنه سيفر لعوباً ومحباً للحياة أول ما يجد دلفيناً آخر»[2].

وفي موقف آخر يسقط «اللحياني» ذاته في مناسبة معينة على تيمة حكاية شعبية مؤداها أن أحد السلف روى أنه «كان يحضر حلقته شاب يخبئ يده دوماً في جيبه، ولا أحد يعرف سرها، حتى كان يوم جمعة، وهما لوحدهما سأله المعلم عن يده، حتى يدعو له إن كانت مريضة، فأخرجها فإذا هي عارية من الشعر ومشوهة ومصابة بما يشبه الشلل، فسأله عن حكايتها، فروى الشاب أنه أولع بجارية طاغية الجمال والعذوبة، حتى صار يلهج بذكرها ليل نهار، سراً وجهراً، وأنفق عليها الكثير مما ورث عن أبيه من مال بلغ ثلاثين ألف دينار، فأشار عليه آخرون بأن يمتلك هذه الجارية، فابتاعها بستة آلاف دينار، لكنها قالت له: لماذا فعلت ذلك وأنت تعرف أنك أبغض من على الأرض إليّ، ولا أطيق النظر نحوك، فحاول أن يبذل ماله كله لها، لكنها ازدادت عناداً وكرهاً له، فقرر ردَّها إلى مالكها، فأشارت عليه داية عنده أن

(1) الرواية. ص 135 - 136

(2) الرواية. ص 33

موتهـا عنـده أهون من موته هو بسـبب فقدها، فأبقاها، حتى كان يوم قـررت الجارية أن تعتزل وتضرب عن الطعام، حتى ضعف حالها وأوشـكت أن تموت دون أن تذعن لتوسـلاته وبذله، وفي اليوم الرابع وقد أخذ منها الإنهاك والذبول طلبت منه دقيقاً مطبوخا باللبن، فكاد أن يهلك فرحـاً، وقـرر أن لا يصنعه لها أحد سـواه، فأوقد ناراً ووضع عليها قـدراً، وبقي يخفق العجين الذي يغلي، ذائباً ومنصتاً إلى شـكواها وآلامها خلال الأيام السالفة، حتى أقبلت دايته مرعوبة وطلبت منه أن ينزع يده من القدر، فإذا هي عارية ومحروقة»[1].

ولكـن الإسـقاط في هذا الموقـف يأتي إسـقاطاً آنياً عارضـاً؛ لأنَّ «اللحيانـي» يروي هذه الحكايـة فـي موقـف عارض، وهو موقـف احتراق أصابعـه عندما حاول أن يرفـع غطاء وعاء المأكولات على مائدة العشاء التي كانت أمام «آمنة»[2].

وفي موقف آخر يسـقط «اللحياني» ذاته على تيمة حكاية الإمبراطور الفرنسـي «شـارلمان العجـوز» الـذي كان متعلقاً بفتاة ألمانية كانت تجذبه إليها بخاتم سـحري[3]، وفي موقف آخر يرتبط الإسـقاط بتيمة فيلم سينمائي يتنافس فيه رجلان على امرأة فيلجأان إلى لعبة الحظ فضّاً للنزاع بينهما[4]، وهكذا دواليك.

وأياً ما يكن فإن أغلب هذه الإسـقاطات في رواية «نزهة الدلفين» تأتي في سـياق التناص، وخاصة تلك الإسقاطات التاريخية والأدبية التي تمثلنا ببعضها، كما أن هذه الإسقاطات تأتي فـي سـياق توظيف تقنية شـكلية أو فنيـة معينة، وهي تقنيـة التداعي الحر الذي يمتح من نسـغ الذاكرة الفردية أو الجماعية، ويسـهم في الكشـف عن بواطن الشـخصيات الروائية وما يعتلج فيها من هواجس وصراعات.

وإذا أردنـا أن نثمن الأداء الفني في هذه الرواية فإن أول ما ينبغي تسـجيله هو كون الكاتب يسـرد الأحـداث بعينيـه في كثيـر من الأحيان؛ ويفسـر ذلك بكونه شـاعراً في الأسـاس، يهتم بالصورة ونزوع التجسيد البصري.

ويمكن أن نتمثل في هذه العجالة ببعض العينات التي تؤنسنا إلى هذا النزوع:

---

(1) الرواية. ص 131 – 132

(2) يرجع إلى الرواية. ص 131

(3) يرجع إلى الرواية. ص 41 – 42

(4) يرجع إلى الرواية. ص 51

«في لحظة الصمت الأزلية، حيث يتربع الحزن مثل تمثال قط أسود فوق الطاولة»[1].

«كان الهم يترامى كالمناديل الورقية في شوارع تبوك»[2].

«وكان الصمت يقف بينهما مثل كلب مريض»[3].

«كان السؤال يهبط على غرتها كحجر»[4].

«حتى حروف اسمي تساقطت من فمك ككلاب مريضة»[5].

«كانت آمنة المشيري تسحل روحها عبر الطريق وأسلاك الهاتف»[6].

«البنايات العالية ذابت رؤوسها مثل غول هلامي الملامح»[7].

ففي كل هذه العينات نلاحظ قدرة الكاتب / الشاعر على التشخيص وتجسيد الأفكار المجردة في صور محسوسة ملموسة.

وهذا النزوع البصري لا يتراءى لنا في القدرة على تجسيد الأفكار المجردة في صور مادية محسوسة فحسب، لكنه يتراءى لنا كذلك في القدرة على التقاط فتات الحياة المادية البصرية على نحو ما شاع في روايات كتاب الواقعية الطبيعية.

«لا أعرف أين أمضي في ليل كهذا الليل في بلدة حقل، محل أسطوانات الغاز أسفل العمارة التي أسكن فيها لا يكف عن دحرجة الأسطوانات ذات الخمس والعشرين كلغ، ومحل شاورما أبو فهمي تزدحم حوله سيارات الساهرين آخر الليل بالأغاني الصاخبة، وعامل النظافة البنغالي الذي يحمل المكنسة في هذا الموقف المتأخر يتنقل بين السيارات في مهمات سرية، والشابة الشحاذة واقفة قرب ماكينة الصرف الآلي كي تصطاد الشباب الذين يسحبون نقوداً قليلة، وأنا في غرفتي أرى كل ذلك من شق الستارة على نافذتي، وأتذكرك وأبكي»[8].

---

(1) الرواية. ص 55

(2) الرواية. ص 56

(3) الرواية. ص 69

(4) الرواية. ص 74

(5) الرواية. ص 78

(6) الرواية. ص 79

(7) الرواية. ص 89

(8) الرواية. ص 157

يحـرص الكاتب في هـذه الفقرة حرصاً شـديداً على تصوير محيطه تصويـراً بصرياً دقيقاً، وهو ما يؤثر في حركة السرد، فيعرقلها، ويجعلها بطيئة في كثير من المواقف التي يحرص فيها الكاتب مثل هذا الحرص على وصف المحيط، كأن يحرص على وصف كل ما يراه من خلال عيني «اللحياني» وصفاً جزافياً في الفقرة الآتية:

«كان الحـرس يحيطون بحـواف الميدان المزدان بالنخيل والشـجر المقصوص بعناية، لا أحـد يدخـل إلا بـأوراق معاملة أو قضية أو اسـتدعاء، كان فـي الجهة البعيـدة المقابلة للبوابة الجنوبيـة عـدد من الرجال والنسـاء يجلسـون علـى المصاطـب الحجرية تحت ظل الشـجر ينتظرون المحاكمة السـرية، رجل خمسـيني يشـرب شـاياً، وشـاب يرشـف قهوة مـن دانكن دونـات، لم أكن وحدي الذي يلبس نظارات شمسـية داكنة، بـل كثيرون يخفون أعينهم خلف السـواد، والبعـض الآخر يخفي وجهـه وراء جريدة، صحافي بريطاني يحمـل أوراقاً، ويصعد فـوق حافـة الحديقة ويعـد المتجمهرين بطريقة مباشـرة، صحافي ياباني يتأمـل المكان بعينيه الضيقتيـن وينتظر السـماح لـه بالدخول، في آخـر المصاطب الحجرية جهة الشـارع المفضي لشـوارع طينية تجلس تسـع نساء منقبات، كن يحدقن بالشجر العالي وينتظرن معجزة السماء، شـابة محجبة ترتدي نظارتين شمسـيتين سـوداوين تنتقل بخفة ورشـاقة وتحـاول كل فينة أن تجذب بيدها العباءة السوداء لتخفي بنطلون الجينز الكحلي»[1].

إن مثـل هذا الحـرص على التقاط فتـات الحياة المحيطة بشـخوص الرواية قد يسـهم في الإيهـام بالحياة الواقعية، وقد يسـهم في الإيماء إلى بعض الظواهـر والتناقضات الاجتماعية، ولكنه في المقابل يحول دون تطور الأحداث وينعكس سلباً على البناء العام للرواية.

هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن السرد الروائي يظل أدباً، والأدب ليس نقلاً حرفياً عن الحياة، بل هو انتقاء وإيحاء ورمز وتكثيف.

وفـي ظني أن الحـدث في هذه الرواية كان حدثاً صغيراً فقيـراً لا يكفي لبناء رواية، بل كان يناسـب قصة قصيرة، ولذلك نرى الكاتب يحاول جاهـداً أن يثري هذا الحدث بمادة خارجية تعد حشـواً دخيلاً على بناء الرواية، وهذا الحشـو لا يتراءى في الإسـراف في الوصف المادي لمحيط الشخوص الروائية فحسب، لكنه يتراءى في مادة الإسقاط في حد ذاته.

---

(1) الرواية. ص 90

توظيف الأسلوب العجائبي في رواية «فخاخ الرائحة» لـ «يوسف المحيميد»

يرى «تودوروف» أن مفهوم «العجائبي» يتحدد وفقًا للتردد الذي يحسه المتلقي الذي «لا يعرف غير القوانين الطبيعية»[1] عند مواجهة حدث خارق يتناقض مع قوانين المنطق أو العلل.

وهذا «التردد» المربك بالنسبة إلى المتلقي يطالعنا في سائر الأعمال السردية العجائبية التي شكلت تيار «الواقعية السحرية» التي انتشرت في آداب أمريكا اللاتينية[2] خاصة في الثمانينيات من القرن الماضي، ثم انتقلت إلى الآداب الأوربية التي منحته بُعدًا فانتازيًّا، على نحو ما يتراءى في أعمال «ج.ك. رولينغ J.K. Rowling»[3]، أو بعدًا فلسفيًّا ميتافيزيقيًّا، على نحو ما يتراءى في أعمال «دان براون Dan Brown»[4].

وقد ركب كثير من الكتاب العرب موجة العجائبية، وفي مقدمة هؤلاء يأتي كل من «رشيد بو جدرة»، و«الطاهر بن جلون»، و«فاضل العزاوي»، و«نجيب محفوظ»، و«إبراهيم الكوني»، ممن سبق لنا أن رصدنا ملامح توظيفهم لهذا الأسلوب الروائي [الذي لقي قبولاً واسعًا في أوساط القراء الأوربيين خاصة، سواء من خلال ترجمات أعمال هؤلاء الكتاب إلى اللغات الأوربية أم من خلال الكتابة المباشرة بإحدى هذه اللغات، كما فعل «بو جدرة» و«ابن جلون»]، وذلك في كتابنا «أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية»[5].

وممن جربوا هذا الأسلوب العجائبي من الكتاب الخليجيين «تركي الحمد» في روايته

---

(1) تزفيتن تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي. ترجمة الصديق بوعلام. دار شرقيات للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. القاهرة 1994. ص43 – 44

(2) يرجع إلى كتاب «أدب أمريكا اللاتينية الحديث» لغالفر. ترجمة محمد جعفر داود. منشورات وزارة الثقافة والإعلام. الطبعة الثانية. بغداد 1986

(3) يرجع إلى روايتها الموسومة «هاري بوتر Harry Porter». منشورات Arthur. A. Levine. Books. New York 1999.

(4) دان براون Dan Brown: Davinci Code. منشورات Anchar. New York 2009.

(5) يرجع إلى «أثر غابرييل غارسا ماركيز في الرواية العربية» للدكتور الرشيد بوشعير. دار الأهالي. الطبعة الأولى. دمشق 1998

«شرق الوادي»[1]، و «رجاء عالم» في رواياتها «طريق الحرير»[2]، و«سيدي وحدانة»[3]، و«خاتم»[4]، و«سعود بن سعد المظفر» في روايته «المعلم عبد الرزاق»[5]، و«عبده خال» في روايته «الطين»[6]، و«فاطمة الشيدي» في روايتها «حفلة الموت»[7].

ولكن هؤلاء الكتاب الخليجيين لم يوظفوا الأسلوب العجائبي توظيفًا واحدًا، بل وظفوه بـرؤى متباينة؛ فإذا كان «تركي الحمد» و«عبده خال» قد وظّفا هذا الأسلوب برؤية فلسفية ميتافيزيقية، فإن «رجاء علام» و«سعود بن سعد المظفر» قد وظفاه برؤية فولكلورية، وكذلك الأمر بالنسبة إلى «فاطمة الشيدي» التي حاولت أن توظف هذا الأسلوب توظيفًا سيكولوجيًا نفسيًا.

أما «يوسف المحيميد» في «فخاخ الرائحة» فإنه وظفه - كما سنرى - برؤية مغايرة، وهي الرؤية الاجتماعية التاريخية الواقعية، ولذلك فإنه كان أقرب في تمثله لهذا الأسلوب من كتاب أمريكا اللاتينية.

وأياً ما يكن فإنه يجدر بنا أن نقف قليلاً عند أحداث هذه الرواية الثرية التي تختلف في بنائها وطروحاتها عن أعمال «المحيميد» السابقة، فضلاً عن كونها تخرق أنماط السرد الروائي الخليجي المألوفة نسبياً:

مؤدى هذه الرواية أن «طراد» الأصلم المستلب المسحوق الذي ينتمي إلى الطبقة الفقيرة، يضيق ذرعًا بالمدينة وأهلها بعد أن أصبح وحيدًا يعيش كالمتشرد، فيتجول في الشوارع، ويدخل إلى الحدائق، ويجوب الأسواق «نافضًا دكاكينها واحدًا واحدًا، كأنما كان يطمئن نفسه أنه لم يفقد شيئاً ذا بال»[8] عندما يهجر تلك المدينة التي قضى فيها معظم السنين المنسلخة من عمره، فقد لجأ إليها «صبياً طائشاً وأعزل، تعلم في ليلها الحروف وتهجأ الكلمات حرفاً حرفاً،

---

(1) تركي الحمد: شرق الوادي (أسفار من أيام الانتظار). دار الساقي. الطبعة الثالثة. بيروت 2000

(2) رجاء عالم: طريق الحرير. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. الدار البيضاء/ بيروت 1995

(3) رجاء عالم: سيدي وحدانة. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. الدار البيضاء/ بيروت 1998

(4) رجاء عالم: خاتم. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. الدار البيضاء/ بيروت 2001

(5) سعود بن سعد المظفر: المعلم بعد الرزاق. مطابع النهضة. الطبعة الأولى. عُمان 1989

(6) عبده خال: الطين. دار الساقي. الطبعة الأولى. بيروت 2002

(7) فاطمة الشيدي: حفلة الموت. دار الآداب. الطبعة الأولى. بيروت 2009

(8) يوسف المحيميد: فخاخ الرائحة. دار الريس. الطبعة الثانية. بيروت 2006

وأنهكـه العمل الدائب في نهارها المحـرق، من عامل يومية إلى فرّاش، من جندي حارس في بنـك، ثم حارس بوابة قصر، إلى مراسـل فـي وزارة»[1]، ثم لفظته المكاتـب الفارهة، فقرر أن «يزاحم العمال الهنود والبنغال في تنظيف السيارات»[2].

لقـد هاج «طـراد» وثار على وضعه المزري في المدينة التي أهـدر عمره وكرامته فيها؛ فقد أصبح هزأة يؤدي دور مهرج لا يتورع الآخرون عن السخرية منه، وغمزه في مؤخرته، أو دفعه على وجهه، أو سـحب «شـماغه» الـذي يتلثم به خوف اكتشـاف عاهته، عاهـة «الصلم» التي لازمتـه منـذ كان في الصحراء فتـى قاطع طريق مع مناوئـه «نهار» الذي أصبـح صديقاً حميماً وشريكاً له في نهب المسافرين واعتراض القوافل.

فقد حاول هو و«نهار» مرة أن يتسللا في سجف ليل فيسلبا قافلة حجاج، ولكنهما يؤسران ويضربـان ثـم يدفنـان في أعمـاق الرمال حتى رأسـيهما مقيـدي اليدين، وتهاجمهمـا الذئاب فيمـوت رفيقـه «نهار» ويفقد هـو إحدى أذنيه، ومنـذ ذلك الوقت يصاب بعقـدة «الصلم»، إن صح التعبير.

ونـرى «طراد» يقصد محطة المسـافرين فـي المدينة وهو لا يعرف وجهتـه؛ فما كان يعرفه جيـداً هو أنـه يريد أن يترك هذه المدينة «الملعونة» ويسـافر إلى أي مـكان آخر، ولو كان ذلك المكان «جهنم»[3].

ويعثر «طراد» على ملف أخضر كان قد نسـيه أحد المسـافرين ملقى على إحدى المناضد في قاعة الانتظار، فيأخذ في تصفح وثائقه ململماً قصة «ناصر عبد الإله» اللقيط الذي حملت به أمه «صالحة عبد الرحمن» سفاحاً، ثم ألقت به في علبة موز أمام باب مسجد درءاً للفضيحة والعـار، فهاجمته القطـط وأكلت إحدى عينيه، ولكن العناية الإلهيـة أنقذته وألقت به في «دار الحضانة الاجتماعية»، حيث يمضي سنوات طفولته الأولى قبل أن تعطف عليه السيدة النبيلة الثريـة «العمـة مضاوي» التي ترعـاه ردحاً من الزمن ثـم تتخلى عنه فتعيده إلـى دار الحضانة، على إثر خرقه لنظام القصر وتعليماته الصارمة؛ فقد سـمح لنفسـه أن يتبول على جذع شـجرة فـي حديقـة القصر بدلاً من التبول في حمامه الخاص. ويتوسـل بدموعه إلى «العمة مضاوي»

(1) المصدر نفسه. ص10

(2) المصدر نفسه. ص12

(3) الرواية. ص16

كي تغفر له تلك الحماقة التي ارتكبها مضطرّاً، ولكن دموعه وضراعته لم تشفع له عند السيدة النبيلة.

وفـي القصـر يتعرف «ناصر» إلى «جمـالات المصرية» الأخصائيـة الاجتماعية التي كانت تسـخر منـه لكونه يحمل الاسـم الذي يحملـه الزعيم «جمال عبـد الناصر» الـذي تكرهه كره المجـوس، والخادمـة «لمبـاي الفيليبينيـة» التي كانت تسـتغله جنسـياً، و«العم توفيق» سـائق السيارة الفارهة الذي كان صديقاً لـ «طراد» (أو أبو لوزة كما يسميه) يؤنس وحدته ويبدد يأسه من الحياة.

ومـا يهمنـا فـي هذه الشـخصيات التي تعـرف إليها «ناصر» هو شـخصية السـوداني «العم توفيق» الذي شـكلت حياته قصة إنسـانية مأساوية تعبر عن مدى ظلم الإنسان لأخيه الإنسان، ومدى ما يلحقه به من أبشع صور الأذى.

فقد كان يعيش في طفولته الأولى بقرية «أم هباب» بوسط السودان في كنف العجوز «فضل الله آدم» وزوجته «بخيتة عثمان»، بعد أن فقد والدته الأمة التي هربت من سيدها «أحمد الحاج أبو بكر»، ثم داهم تلك القرية بعض الأوباش من فلول «الجلابة» الذين كانوا يمتطون الخيول ويحملون البنادق والسـيوف، ويحرقون الأكواخ (القطامـي) كي يختطفوا الأطفال ويبيعوهم في أسـواق النخاسـة، فاسـتطاع أن يفلت من أيديهم ويفر إلى الأحراش فيمن فروا، ولكنه في نهاية المطاف يقع في «فخ» أولئك «الجلابة» الدهاة الماكرين الذين كانوا يشـوون شـحما كي تنتشـر رائحته في الغابات وتغري الجائعين من الفارين، فتجذبهم إليها ويؤسـرون، ثم ينقلون إلى أسواق العبيد بـ «شندي، وبربر، وميناء سواكن، على البحر الأحمر»[1].

وبعـد الوقوع في «فخ الرائحة» ينقل «توفيق» إلى الجزيرة العربية مع مجموعة من الصبيان بسـفن الحجاج، ثم يبـاع إلى التاجر «يحيـى الحلواني»، ثم يمضي ويعمل فـي بيوت الأثرياء خادمًا، ثم سـائقًا، ثم بستانيًا بقصر السـيدة «مضاوي»، وبعد صدور الأمر الملكي بعتق العبيد يصبح حراً، ولكنه لم يكن يعرف ماذا يفعل بتلك الحرية:

«كان لابد أن أخرج من بوابة القصر، حاملا ورقة حريتي، ضالاً في الشوارع والحارات، لا أملك قوت يومي، ولا أعرف صنعة أتكسب منها، ولم أتقن عملاً، غير أن أقود سيارة، ولست

---

(1) الرواية. ص109

نافعًا لذلك، أو أن أقص شجر الرياض، وأجز حزنها الطويل»[1].

وهناك أحداث أخرى ثانوية ترد في سياق السرد في هذه الرواية، وهي التي تهمنا في هذا المقام أكثر من غيرها، لكونها تتضمن أحداثًا عجائبية.

ومن هذه الأحداث ما ورد في قصة «أبو علي الحلواني» الذي زعموا أنه أصبح غنياً لكونه قد عثر على كنز؛ فـ«العمة خيرية» تؤكد أن هناك أناسًا قدماء كانوا مهددين من قبل اللصوص والغزاة فدفنوا كنوزهم من المجوهرات والذهب تحت الأرض، وعندما استبيحت بيوتهم وأبيدوا ظلت تلك الكنوز مدفونة قرونًا طويلة، حتى جاء بعض الناس من أهل البلد وحفروا الأرض كي يشيدوا بيوتا جديدة، فعثروا على تلك الكنوز مصادفة، كما حدث مع «أبي يحيى الحلواني»[2].

ومن هذه الأحداث كذلك ما ورد في قصة بنت العطار الجميلة التي كانت تسمع حكايات كثيرة عن علاقة القمر بالفتيات، وإغوائهن من خلال عرض ملابسهن الداخلية في ضوئه عند اكتماله.

وعلى الرغم من أن ابنة العطار لم تكن جريئة ولا متهورة، فإنها كانت تستخف بما كانت تسمعه عن علاقة القمر بالفتيات، ولذلك عمدت إلى ملابسها الداخلية فغسلتها ونشرتها فوق حبل الغسيل، وما كادت تفعل ذلك حتى تورطت فتأملت استدارة القمر الفضي الرائع الذي كان يحدق فيها متمليًا مفاتنها، وغامراً ملابسها الداخلية بسناه، وبعد شهرين بدأت أمارات الحمل تظهر عليها[3].

ومن هذه الأحداث العجائبية أيضاً ما ورد في قصة دفن «طراد» و«نهار» في الرمل، وهي القصة ذات النكهة العجائبية التي تتأكد من خلال التواصل بين الطبيعة وكائناتها وهذين الشابين قاطعي الطريق اللذين كانا يتوقعان أن تنقذهما كائنات الطبيعة من محنتهما، ولكنها خذلتهما.

«كانت شجيرات الشفلّح قادرة على أن تزحف على بطونها نحوه وصديقه، وتغمرهما لتخفي رأسيهما عن الضباع والذئاب والحيات، كانت الرياح أيضاً قادرة على أن تكف عن

(1) الرواية. ص106

(2) الرواية. ص83

(3) يرجع إلى الرواية. ص80

سـوق الرائحة ودفعها إلى الوهـاد والجبال ورؤوس التلال. كان الرمـل قادراً على أن يخفف عنهمـا ويزيح ثقله عن جسـديهما المدفونيـن كي يخرجا ويتحررا من سـطوته. كانت الذئاب أيضـا قـادرة على أن تحميهما وتحرسـهما مثلمـا كانت تفعل من قبل. لكن لا شـيء من ذلك حصل، كل الكائنات تخلت عنهما، كلها تآمرت ضدهما، وضد حياتهما»[1].

ومن هذه الأحداث العجائبية كذلك ما ورد في قصة «سـيف» شقيق «طراد» الذي «خطفته ذات ليلة جنية لها شعر طويل، ومدعوجة العينين، يقولون إنه خرج ليقضي حاجته في الجوار، ثم عشقته الجنية وطارت به فوق جناحها»[2].

وهنـاك من كان يقول إن هذا الشـقيق الذي اختفى صار من أهـل الأرض، مؤكداً أنه «صار ملكاً عظيماً في إحدى ممالك الجن»[3].

إنها عينات من الأحداث العجائبية المبثوثة في «فخاخ الرائحة»، فهل كانت هذه الأحداث العجائبية جاهزة مقتبسة من التراث الشعبي الشفوي مثلاً، أم أنها كانت من ابتكار الكاتب؟

ذلك هو السـؤال الذي ينبغي أن يُطرح هنا، ولعلنا نسـتطيع أن نجيب عنه ونحن مطمئنون: فهـذه الأحـداث العجائبية مـن ابتكار الكاتـب لا من اقتباسـاته من خامات أسـطورية خرافية جاهزة؛ وما يؤنسـنا إلى ذلك أننا لـم نعثر على أي مصدر من مصادر هذه الأحداث في مظانها المحتملة.

وهـذا النـزوع العجائبـي لم يلجأ إليه يوسـف المحيميد فـي أعماله الروائيـة الأخرى التي أصدرهـا حتـى الآن، كما أن هذا النـزوع لم يَحُـلْ دون تحقيق الرؤية الواقعيـة؛ فالواقع الذي يدينـه الكاتـب يظل ماثلاً في الخطاب الروائي، بل إن هذا النـزوع العجائبي يعمق تلك الرؤية الواقعية ويثريها ولا يلغيها، والكاتب يعي ذلك جيداً ويخطط له في بناء روايته.

إن يوسـف المحيميد الذي يبتكر أسـاطيره وأحداثه العجائبية هو نفسه الذي يكشف زيفها وبعدهـا عـن الواقـع، ولذلك نراه يحرص حرصًا شـديدًا علـى تنبيه المتلقي إلـى تناقضها مع الواقع ومع المنطق بوساطة الراوي الواعي بما يدور حوله من أحداث.

إن «طراد» الذي كان يصدق حكاية الجنية التي طارت بشقيقه «سيف» ما يلبث أن يكتشف

(1) الرواية. ص87

(2) الرواية. ص42

(3) المصدر نفسه. الصفحة نفسها

سذاجة تلك الحكاية عندما يكبر:

«بعـد أن كبـرت عرفت أن أخي سـيف لـم تخطفه جنيـة فعلاً، بل كانت امـرأة جميلة جداً، نسميها دباحة؛ لأن من يقع تحت نظراتها لابد أن تسلب عقله وتذبحه، كانت من بنات الصلب الجوالين، الذين يمرون بمساكن البدو ويرقعون البيوت والملابس، ويجلون دلال القهوة»[1].

و«توفيـق» السـوداني الـذي كان يصـدق حكاية حمـل بنت العطـار من القمر، مـا لبث أن اكتشف زيف تلك الحكاية:

«اكتشفت اللعبة كلها بعد أن وجدتها تخبئ صورته بالأبيض والأسود (يعني عشيقها) وهو ينشق غترته، مرة تضعها تحت وسادتها ومرة داخل درج الكوميدينة»[2].

كما أن «توفيق» نفسـه يكتشـف زيف حكاية الكنز الذي عثر عليـه «الحلواني»، ويدرك أن مصدر أموال هذا التاجر هو تجارة الرقيق التي جعلته يحرق عربة الحلوى التي كان يدفعها في الحارات الشعبية منادياً على بضاعته، ويبيع دكانه وسط البلد، ويشتري بأثمان العبيد «أراضي وعقارات، وينشئ مخططات جديدة في البلد»[3].

وكل هذا يؤنس إلى أن «يوسف المحيميد» كان يوظف الخطاب العجائبي توظيفاً واقعياً.

وقد برع الكاتب في اسـتثمار عنوان الرواية وشـحنه بالدلالات السيميائية، ومد أسبابه كي تشـمل كل فصـول المتن تقريباً، وأسـقط دلالة «الفخـاخ» على الواقع الراهـن، فغدت «نافذة مفتوحـة علـى الغـلاف ليطل (المتلقـي) من خلالها علـى تفاصيل الداخل، ومـا يحفل به من مسـرودات مثيرة وصادقة، وأساليب تعبيرية يشـكل العنوان الحلقة الأولى منها»[4]، على حد تعبير الدكتور عبد العزيز المقالح.

كما أن الكاتب تمثل تقنيات السرد الروائي المعاصر تمثلاً جيداً، وخاصة تقنية تيار الوعي وتقنية الاسـترجاع (الفلاش باك)، والتصرف في إيقاع الزمن المتشـظي، واسـتطاع أن يتجنب الأسـاليب المباشـرة التي وقع في أسـرها بعض كتاب الرواية الخليجية، متكئاً على الأحداث العجائبية التي وقفنا عندها، ومتكئاً أيضاً على الإيحاء والإسقاط.

---

(1) الرواية. ص43

(2) الرواية. ص84

(3) الرواية. ص84

(4) د. عبد العزيز المقالح: مدارات في الثقافة والأدب. كتاب «دبي الثقافية» (19). عدد ديسمبر 2008. ص228

يمرر يوسف المحيميد كثيراً من المقولات والمواقف التي تثير شيئا من الحساسية بأسلوب إيحائي رامز، وخاصة ما يتصل بنظام الرق الذي يوحي الكاتب إيحاءً قويًا بأنه انتهى تاريخياً ولكنه ما يزال مستمراً اجتماعياً، وفخاخ الرائحة «الطويلة المتشابكة الدائرية، الشبيهة بخيوط العنكبوت»[1] التي التفت حول عنق «حسن» (توفيق) تاريخياً تلتف حول عنق «طراد» و«ناصر» اجتماعياً، وما يؤنسنا إلى هذا الرأي أن الكاتب يحرص على الموازنة بين مواقف تاريخية ومواقف راهنة من خلال الموازنة بين مأساة «حسن» (توفيق) ومأساة «طراد»:

«آخ يا توفيق، أنت غررت بك الرائحة، رائحة الشحم المشوي فوقعت في فخ الجلابة، وباعوك في سوق شندي، ثم غررت بك الرائحة ثانية، بعد أن دوخت رأسك برائحة المخدر[2]، فسقطت في الغيبوبة، لتستيقظ بعد أن فقدت فحولتك!! أنا أيضا يا عم توفيق، رائحة الإبل غررت بي، فوقعت في قبضة المسافرين العابرين الحجاج!! جاؤوا بك حاجاً ثم جزوا عضوك أو ضكرك كما تسميه، ضحك على عقلك الحجاج، وأنا أيضاً ضحكوا على عقلي وتبولوا في وجهي يا عم توفيق»[3].

ولا يخفى ما في هذا الأسلوب، الذي يقوم على الإيحاء، من تعريض مكتوم ببعض الهيئات الدينية التي يسميها كتاب آخرون بأسمائها في أسلوب مباشر ينأى عن الأساليب الفنية، على نحو ما فعل «مبارك علي الدعيليج» في روايته «المطاوعة»[4]، حيث يربط بين المبالغة في التشدد الديني وبعض الظواهر الاجتماعية السلبية، مثل الشذوذ، والنزوع الطائفي، والنزوع العشائري، وما إلى ذلك.

وفي بعض مواقف الرواية يوحي الكاتب باستمرار الرق بأساليب أخرى، كأن يوحي باستمرار الرق في المستقبل، على نحو ما فعل في موقف تأكيد وعي «توفيق» بشروطه التاريخية وقناعته بزيف ما كان ينسج من أساطير تحجب عنه الرؤية:

«أنا وجوهر وعنبر والذين اختطفوا قبلنا، والذين سيختطفون بعدنا، هل نحن الكنز؟»[5].

---

(1) الرواية. ص82

(2) يقصد بالمخدر هنا، ذلك المخدر الذي أجبر «حسن» (توفيق) على استنشاقه حتى يفقد وعيه ويقص عضوه التناسلي ويصبح عبداً في قصور التجار.

(3) الرواية. ص71

(4) مبارك بن علي الدعيليج: المطاوعة. منشورات رياض الريس. الطبعة الأولى. بيروت/ لندن 2006

(5) الرواية. ص84

ولعل أجمل تجليات أسـلوب الإيحاء والإسـقاط في هذه الرواية يطالعنا في ذلك التناص المضمر بالسرد، وهو ما نتمثل له بالعينات الآتية:

1 - تحيل العلاقة بين «طراد» و«نهار» المتلقي على العلاقة بين بطلين أسطوريين، وهما «أنكيدو«و«جلجامش» في ملحمة «جلجامش»[1] المعروفة؛ فقد كان «طراد» و«نهار» متصارعين، ثم أصبحا صديقين حميمين، كما حدث مع «أنكيدو» و«جلجامش» تماماً:

«بعد أن تعارك (طراد) مع (نهار) سـاعات طويلة، وأصابهما الكلل، اكتشـف كل منهما أنه إنما يصارع فارسـاً صلداً، ومقاتلاً شجاعاً، وقررا أن يصبحا صديقين، يحمي كل منهما الآخر ويدافع عنه»[2].

فالراجح أن يوسـف المحيميد عندما وصف هذا الموقف كان يستحضر في ذهنه الموقف المماثل في ملحمة «جلجامش»، وهو ما يشكل تناصًا مضمرًا.

2 - إن «توفيق» الذي خرق نظام قصر العمة «مضاوي» وعوقب يحيل المتلقي على قصة عقاب «آدم» ﵇، وطرده من الجنة.

وهذا التناص المكتوم يطالعنا بقوة في استرجاع «توفيق» لتلك الحادثة:

«كان علـيّ أن أغادر الجنة، جنة القصر العظيم، بعد سـوءتي المشـينة تلك، وأن أهبط إلى الأرض مع أصحابي وإخواني في دار الحضانة»[3].

3 - في موقف دفن «طراد» و«نهار» في الرمل بـ «الشفلح» وصف يحيل على «أهل الكهف» الذين ورد ذكرهم في القرآن الكريم[4]:

«لو مرت عبر درب الشفلح قافلة ما - كانا يفكران - هل ستنقذهما، أم ستولي رعباً وهلعاً، وهي ترى رأسين طالعين من الرمل كأنهما حجران!»[5].

فمـا مـن ريـب في أن هـذا الوصف يحيـل على قصـة «أهل الكهـف» على سـبيل التناص المضمر المكتوم.

---

(1) ملحمة جلجامش. ترجمة محمد نبيل نوفل وفاروق الحافظ. تحقيق ساندروز. دار المعارف. القاهرة 1970

(2) الرواية. ص87

(3) الرواية. ص102

(4) الكهف. آية 8 وما بعدها من آيات.

(5) الرواية. ص87

وأيـاً مـا يكن فالـذي نخلص إليه أن الأسـلوب العجائبي فـي «فخاخ الرائحة» لـ«يوسـف المحيميـد» كان موظفـاً بإحكام لا ينمّ عن تطور الخطاب الروائي لدى هذا الكاتب فحسـب، وإنما ينمّ عن نضج الخطاب الروائي الخليجي الذي خرج من دائرة المحاكاة إلى آفاق الإبداع الواعي المحترف.

* * *

جماليات السرد في رواية «الموت يمرُّ من هنا»
لـ «عبده خال»

تعـد روايـة «الموت يمر من هنا» ـ باكورة أعمال عبده خـال الروائية ـ من الروايات العربية التي حاولت أن تمتح من جماليات التراث السـردي العربي، كرواية «ليالي ألف ليلة» لنجيب محفوظ، ورواية «طريق الحرير» لرجاء عالم، ورواية «ألف وعام من الحنين» لرشيد بو جدرة، و «تجليات» جمال الغيطاني.

إلا أن روايـة «المـوت يمـر مـن هنـا» تتميز عن هـذه الأعمال مـن حيث كونها تـوازن بين جماليـات السـرد الأوربي وجماليات السـرد التراثي العربـي على نحو لافـت للنظر، وهو ما سنفصل فيه القول على النحو الآتي:

أ - جماليات السرد التراثي:

تتـراءى جماليـات السـرد التراثي في هذه الرواية فـي النزعة الغرائبية، وفـي بناء الأحداث الخاصة؛ لأن البناء في هذه الرواية لا يختلف كثيراً عن بناء المرويات التراثية العربية القديمة، من مثل «كليلة ودمنة» و «ألف ليلة وليلة» تحديداً.

وإذا كانت النزعة الغرائبية تتراءى من خلال الحكايات والمواقف والشخصيات الأسطورية التـي تسـتعصي علـى الحصر؛ مـن مثل حكايـة الـكلاب التي كانت تطـارد الفتـى «درويش» المعتـوه فـي الحقول وتتخلى عنـه عندما يقترب من مزار السـيد «أبي قضبـة»[1]، وانفراج قبر الجـدة «نوار» وخروجها منه[2]، ومـا يروى عن موت «راعي القضبة» ونهوضه من قبره كذلك و «منعه مجموعة من الجن قدمت لتسـكن هذا الوادي»[3]، ودخوله في معركة حاسـمة معهم حتـى أبادهـم عن آخرهـم، وما يروى عـن سـكان «القلعة» الذيـن أودعوا سـجونها المظلمة صغاراً «وبلغوا من العمر عتياً لا يعرفون في الحياة إلا تلك الظلمة، وعندما سنحت لهم فرصة

(1) يرجع إلى رواية «الموت يمر من هنا» لعبده خال. منشورات الجمل. الطبعة الأولى. كولونيا ـ ألمانيا 2004 ص 56.

(2) المصدر نفسه. ص63.

(3) المصدر نفسه. ص126.

الهـرب تراجعـوا أمام النور وعـادوا»[1] إليها، وجثث السـجناء التي كانـت ترمى للكلاب في فنـاء «القلعـة»[2]، وما يروى عن أحـد الحراس «الجبالية» الذي حـاول إيقاف جنيّ في إحدى الليالـي «فمسـخه كلباً له وبر غزيـر»[3] وظل يعيش في القلعـة، ويتقلب في فنائهـا ليلاً «طالباً العفـو»[4]، وما يروى عن «السـوادي» الإقطاعي الطاغية الذي سـقط مـن رحم أمه «على رداء بنت سلطان الجن، وكانت على وشك أن تزف لعريسها، وحينما رأت هذا المولود استبشرت به، وأقسـمت أمام الملأ بأنها ستكون آماله، وعاهدت شـعبها على طاعته، فعاهدوها»[5]، وما يروى عن «السوادي» أيضاً من أنه «يحمل قلب ثعبان، يلدغ القريب والبعيد»[6].

فما من شك في أن هذه المادة الغرائبية مستوحاة من التراث السردي الشعبي، وخاصة من كتاب «ألف ليلة وليلة».

إلا أن الأمانة تقتضي الإشارة هنا إلى أن«عبده خال» في هذه الرواية لم يقتصر على الإفادة من مواصفات المادة السـردية الغرائبية التراثية، وإنما أفاد بقدر كبير من أسـلوب توظيف هده المـادة في أعمـال بعض الكتـاب الروائييـن العالميين، وفي مقدمـة هؤلاء «غابرييل غارسـيا ماركيز»، وخاصة في روايته «خريف البطريرك»، حيث نرى دكتاتوراً مسـتبداً مجهول النسـب (مثل السـوادي في رواية عبده خال) يلجأ إلى أسـاليب الإرهاب وينسج حوله أساطير يحتمي بها من مناوئيه على نحو ما كان يفعل «السوادي» تماماً.

إن العناصر العجائبية أو السحرية في أعمال «ماركيز» غالباً ما تكون افتعالاً ساخراً لأحداث ومواقـف خيالية تحاكي الأكاذيب الرسـمية التي تخترعها السـلطة السياسـية مـن أجل حماية نظامها[7]، وهو ما نراه في «الموت يمر من هنا» بجلاء لا يقبل الشك، والراجح أن «عبده خال» كان يجاري «ماركيز» في هذا الأسلوب من التوظيف.

---

(1) «الموت يمر من هنا». ص212.

(2) المصدر نفسه. ص288.

(3) المصدر نفسه. ص318.

(4) المصدر نفسه. ص318.

(5) المصدر نفسه. ص337.

(6) المصدر نفسه. ص359.

(7) يرجع إلى «أثر غابريل غارسيا ماكيز في الرواية العربية» للدكتور الرشيد بو شعير. دار الأهالي. الطبعة الأولى. دمشق1998. ص16.

أما ما يتصل ببناء الأحداث فإن «عبده خال» يفيد كثيراً من طبيعة البنية السـردية المتشـابكة في التراث السردي العربي القديم، وخاصة بنية «كليلة ودمنة» وبنية «ألف ليلة وليلة».

إن السـرد فـي كتـاب «كليلة ودمنة»[1] يتشـكل في نسـق متشـابك؛ فهناك قصـة الإطار أو المقدمـة السـببية التي تسـتعرض الحوار الممتـد بين الملك «دبشـليم» والفيلسـوف «بيدبا»، وهنـاك قصـة خرافية رئيسـة يرويها «دبشـليم» عادة على ألسـنة الحيوانات تتفـرع إلى قصص جزئية أخرى لا تنتهي إلا بنهاية الباب الذي يعد بمثابة الوعاء الذي يستقبل عصارة الحكمة أو العبرة المستخلصة من تلك القصص.

وهذه البنية السـردية في «كليلة ودمنة» تماثل البنية السـردية في كتاب «ألف ليلة وليلة»[2]، علـى الرغم من الفرق بين طبيعة الشـخصيات في هذين العمليـن، وعلى الرغم من الفرق بين وظائف القصة الإطار في كل منهما؛ لأن حكايات كتاب «ألف ليلة وليلة» تتفرع وتتوالد كثيراً إلـى درجة الانفلات، ويكفي في هـذه العجالة أن نتمثل بقصة التاجر الموسـر التي تمخضت عن حكايات فرعية كثيرة:

مؤدى هذه القصة أن تاجراً ثرياً أراد أن يستريح من وعثاء السفر في بستان، وأخذ يأكل تمراً ويرمي النوى يميناً وشـمالاً، ثم قام فتوضأ وصلى، فلما سـلم فوجئ بشـيخ جني «رجلاه في التراب ورأسـه في السـحاب» وفي يده سيف مشـهور يريد أن يهوي به على ذلك التاجر متهماً إياه بقتل ولده بنواة التمر، فما كان من التاجر إلا أن أخذ يتوسـل إليه كي يمهله سـنة حتى يعتق عبيده ويوزع أمواله ويودع أهله ثم يعود إليه كي يأخذ بثأره، وبعد لأي يقتنع الجني فيمهله.

ويفـي التاجـر بوعده ويعود إلى البسـتان كي ينفذ فيه حكم الجني، ويأخـذ في البكاء حتى يلفت نظر شيخ وقور كان يصطحب غزالة، وعندما يقف ذلك الشيخ على قصته يعجب بوفائه، ويقدم شـيخ ثان مع كلبتين فيسـلم ويجلس، ثم يقدم شـيخ ثالث فيجلس هو الآخر، ويحاول هؤلاء الشـيوخ أن يواسـوا التاجر ريثما يأتي الجني فيروي له الشـيخ الأول قصته مع الغزالة، ويـروي له الشـيخ الثاني قصته مع الكلبتين، ويروي له الشـيخ الثالث قصـة الصياد والعفريت التي ذاع صيتها في الآداب العالمية.

وبعـض هـذه القصص التـي رواها الشـيوخ الثلاثـة تتوالد وتتفـرع بدورها، علـى نحو ما

(1) عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة. منشورات دار بو سلامة. تونس1977.

(2) كتاب «ألف ليلة وليلة». تحقيق وتقديم محسن مهدي. المجلد الأول (المتن). شركة بريل للنشر. ليدن1984.

تفرعت قصة الصياد والعفريت إلى قصة أخرى، وهي قصة «الحكيم دوبان والملك يونان» الذي يروي قصة أخرى، وهكذا دواليك[1].

وعندما سمع الجني كل هذه الحكايات المتوالدة تعجب واهتز طرباً وصفح عن التاجر الموسر[2].

وقد جرت كل حكايات «ألف ليلة وليلة» على هذا السمت في بناء السرد وتعدد الرواة، وهو ما يطالعنا في رواية «الموت يمر من هنا» لعبده خال؛ فكل شخصية من شخصيات هذه الرواية تحمل قصتها في جعبتها، وهو ما يجعل الأحداث متشابكة ومعقدة ومتوالدة، ولكنها في نهاية المطاف ترتبط بالسوادي الإقطاعي الظالم وقرية «السوداء» الفقيرة السلبية المعزولة التي تعاني من قهر السوادي واكتساح الطوفان والقحط والجوع.

وهذه القصص لا تتعدد بتعدد الرواة من أمثال «درويش» والجدة «نوار» و «صالحة» و «عبده راجح» وغيرهم، بل تتعدد وتتوالد داخل كل قصة تروى.

«شبرين» ـ على سبيل المثال ـ يسرد قصته كما يسرد أطرافاً من مأساة والده «زيلعي» وما كان من سمل عينه بيد السوادي[3]، كما أن والدة «شبرين» تروي بنفسها أطرافاً من سيرتها وأطرافاً من سيرة «زينة» ابنة عم «شبرين» وما كان من اعتداء «ولي» عليها[4]، كما أن «مريم» عشيقة «السوادي» المتمنعة تسرد قصتها وتروي ما كانت تسمع عنه من الخرافات التي يصدقها السذج من الناس[5]، و «عبده راجح» يروي للسجناء قصته في مواجهة «السوادي» ومناوأته، كما يروي عن «أبي عاصي» الذي حاول الفرار من السجن فمات برصاص قناصة «القلعة»[6]، و «موتان» يسرد أطرافاً من سيرته الذاتية كما يروي عن سيرة صديقه الحميم «عبد الله الشاقي» الذي رماه أعوان «السوادي» في السيل الهادر في أثناء الطوفان[7]، وما كان

---

(1) يرجع إلى «ألف ليلة وليلة». ص72ـ85.

(2) يرجع إلى المصدر نفسه. ص86.

(3) يرجع إلى «رواية الموت يمر من هنا» لعبده خال. ص244 وما بعدها من صفحات.

(4) المصدر نفسه. ص280 وما بعدها.

(5) «الموت يمر من هنا». ص337 وما بعدها.

(6) المصدر نفسه. ص348 وما بعدها.

(7) المصدر نفسه. ص387 وما بعدها.

مـن أهله الذين اضطروا أن يبيعوا آخر حقولهم للسـوادي حتى يشـتروا بثمنه كفناً ويقبروه[1]، هذا فضلا عن تلك الحكايات المتناسـلة التي ترويها الجدة «نوار» عن تاريخ قرية «السـوداء» وتاريخ «السيد أبي قضبة» وليها الذي نسجت حوله كثير من الخرافات الطريفة[2].

وتوالـد الحكايات فـي هذا العمل الروائي يجعـل منه نصَّ حدث دون منـازع، فالبطل فيه ليس الشـخصية أو المـكان أو الرؤية الفكرية، وإنما هو الحـدث الممتع والمضني في الوقت نفسه، وذلك بما يبهر المتلقي بأسلوب السرد، وبما يفضح النفس البشرية في صراعها الأبدي مـن أجـل البقاء ومن أجل الكرامة، من أجل نزوعها الخير ومن أجل نزوعها الشـرير على حد سواء.

ومـن بصمـات كتاب «ألف ليلة وليلة» التي لا تخطئهـا العين الناقدة في هذه الرواية وجود علاقة فكرية بين مضامين بعض القصص؛ وتفصيل ذلك أن قصة رحلة «شهريار» نجد صداها القـوي في رحلات «السـندبادِ»؛ فهناك «تشـابه في الموضوع وتقارب فـي البناء»[3] بين هذين الحدثيـن، وكأن القصـة الأولى رهصٌ للثانية، وهو ما يتـراءى لنا بوضوح في «الموت يمر من هنا» من خلال قصة «مرحمة»[4] التي ترويها الجدة «نوار» وقصة «مريم»[5] عشيقة «السوادي»، فكل منهما كانت فائقة الجمال وقوية النفس والإرادة، وكل منهما امتحنت في شرفها ففضلت التنكيل والموت على التفريط به.

هـذا عـن جماليات التراث وتجلياته فـي رواية «الموت يمر من هنـا»، فماذا عن جماليات المعاصرة؟

ب - جماليات السرد الأوربي المعاصر:

تتراءى جماليات المعاصرة تحديداً في البناء؛ وفي أساليب السرد.

أمـا ما يتصـل بالبناء فإنه يبدو فـي تعدد الرواة وتعـدد وجهات النظر والـرؤى؛ لأنّ «عبده

---

(1) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

(2) الرواية. ص415 وما بعدها.

(3) يرجع إلى كتاب الدكتور محمود طرشونة الموسوم بـ «مدخل إلى الأدب المقارن». دار الشؤون الثقافية العامة. الطبعة الثانية. بغداد1988. ص121.

(4) الرواية. ص30 وما بعدها.

(5) الرواية. ص328 وما بعدها.

خـال» فـي هذه الرواية اسـتطاع أن يتلافى هيمنة الصوت الواحد الذي نلمسـه عادة في بواكير الكتاب الروائيين الذين تسـيطر عليهم تجاربهم الذاتية، فيتخذون من أبطال رواياتهم أقنعة أو أبواقاً تبث أصواتهم الخاصة التي تحجب سائر الأصوات الأخرى.

يبنـي «عبـده خال» هذ الرواية علـى غرار بناء روايـة «ميرامار»[1] لنجيب محفـوظ، أو بناء «السـفينة»[2] لجبـرا إبراهيـم جبـرا، أو بنـاء «الإخـوة كارامـازوف»[3] لدوستويفسـكي؛ لأن شـخصيات هذه الروايات تنظر إلى الأحداث والأشـياء والكـون والمجتمع من زوايا متفاوتة ومتناقضـة فـي كثيـر من الأحيـان، وهو ما ينطبـق على شـخصيات «الموت يمر مـن هنا» إلى حـد بعيد؛ فإذا كان «الشـيخ موسـى» ـ على سـبيل المثال ـ يلوي عنق الشـرع مـن أجل خدمة مصالحه ومصالح «السـوادي» وأعوانه، فإن «درويش» ينظر إلى الشـرع نظرة فلسـفية تتجاوز القشـور وتتمسـك بالجوهر واللب، خلافاً للغجـر (النمالية) الذين يسـتهترون بكل القيم من أجـل الحصـول على ما يسـد الرمق، وإذا كان السـوادي الجشـع يرتكب الجرائم البشـعة من أجل الاسـتيلاء على الأرض وتأكيد سطوته وجبروته فإن «عبدالله الشاقي» يحاول أن يتحداه ويحمي أهل «دير بني مشعوف» السلبيين من أذاه.

كل صـوت مـن هذه الأصـوات المختلفة يدافـع عن وجهة نظـره، ويحرص علـى تميزه، وتسويغ نبراته، بما في ذلك صوت السوادي الذي كان مغالياً في نشازه.

إن «السوادي» المتعجرف الظالم الذي يتعود الآخرون على الانصياع لأوامره والاستجابة لنزواته يسوّغ سجن «مريم» التي رفضته تسويغاً منسجماً مع منطقه:

«ولم يعد أمامي إلا التوغل في جرح من أحب.. أن آلمه وأن أظل داخل قلبه وذاكرته.. أن تكون خارج الحب فأنت ميت.. نعم أنت ميت.. ماذا يعني أن تكون حجراً مثلاً، لا أحد يميل إليـك، ولا أحـد يبغضك، هكذا مخلوق من المخلوقات لا دور له إلا أن يقع في بصرك فتلقيه بـلا اكتـراث، إذاً الخير كله أن تكون محبوباً أو عـدواً.. وإذا لم يحبني من أحببت فلا بأس من البقاء بداخله عدواً، كشـبح مرعب يفيض بالبشـاعة، بالخسـة، بأي شيء، فهناك كلمات كثيرة

(1) نجيب محفوظ: ميرامار. دار القلم. الطبعة الثانية. بيروت1974.

(2) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة. دار الآداب.ط2. بيروت1979.

(3) فيدور دوستويفسكي: الإخوة كارامازوف. ترجمة الدكتور سامي الدروبي. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. القاهرة1969.

نرددها، ولا نعي ما تعنيه.. والذي أعلمه جيداً أن الحب يأتي بعد دمار كبير، فَلْأُحدث هذا الدمار علها تريحني، وتدنو قليلاً»[1].

وعلى الرغم من أن هذا التسويغ المتفرد لا يناسب طبيعة «السوادي» الطاغية أكثر مما يناسب مثقفاً معقداً أُحرقت كل سفنه، فإنه يظل تسويغاً مقنعاً في عالم الرواية بوصفه يشكل صوتاً متميزاً يعبر عن دوافعه السيكلوجية المتجذرة في أعماق غياهب النفس البشرية.

لقد حرص عبده خال في هذه الرواية الثرية على رواية الأحداث من وجهات نظر متعددة تكشف عن خبايا تلك الأحداث، وترصد ظلالها التي لا يراها الآخرون، وهو ما يتراءى في حادثة غرق «عبد الله الشاقي» التي تروى بلسانه وبلسان صديقه «درويش»، كما يتراءى في حادثة تحرش «السوادي» بـ «مريم» ووقوعه في غرامها؛ فالسوادي يروي الحادثة على النحو الآتي:

«راقت خاطري، فوجهت ركبي صوبها غير عابئ بما تخلفه أقدام الخيل من ضرر بالحقول، وحين رأت السنابل تتساقط، حملت منجلها، وركضت لتوقف خيلي ورجالي، فاستقبلتها قافزاً من على فرسي، ومددت يدي لقطفها، فتناولتني بمنجلها ليبدأ الدم بالهطول. منذ تلك الحادثة ودمي يسيل، ولم يتوقف بعد.. هذه الثمرة أخرجتني من جبروتي ما تبقى من الدهر، كنت أظن أنه لا يفصلني عنها إلا مسافة مد أناملي لقطف تولتها، وتصبح ندفة قطن أنظف بها أذني كلما اتسخت، فاستعصت واستقرت جمرة في الصدر»[2].

هكذا يروي «السوادي» عن هذه الحادثة التي كانت مثل حصاة ترمى في بركة حياته الآسنة، أما «مريم» فإنها ترويها من وجهة نظرها على النحو الآتي:

«وبينما كنت منهمكة في جمع أعواد وجذوع متناثرة من بين أشجار الأثل، والسدر، والنيم، إذا بمجموعة من الخيالة يتقدمون نحوي.. كان في مقدمتهم رجل يمتطي فرساً شهباء، أدعج العينين، مديد القامة، ضخم الجثة، قاسي القسمات، عنيد الجبهة، حاد الصوت، عبثي المزاج، ذو أنفة طاغية.. وكانت عيناه تبثان خليطاً من الرهبة والنفور والهيبة والرثاء.. ترجل عن فرسه، واقترب مني فانتقبت بخماري، ليستحلفني أن أميط اللثام، فأغلظت له القول، فاحترقت بشرته البيضاء بحمار فاقع وطفرت عروقه، وظلت عيناه تدوران في وجوه مرافقيه

(1) الرواية. ص374.

(2) الرواية. ص376.

ـ الصامتين كالموت ـ بقسوة، فجأة قذف بضحكة صاخبة، وتقدم نازعاً لثامي، وقهقهته تعربد في الفضاء، وطوى لثامي وهو يتلمظ متلذذاً»[1].

إن الحادثـة الواحدة في هذه الرواية قد تروى من قبل عدد من الرواة ولكن كل واحد منهم يتبّلهـا بطريقتـه الخاصة، ويضفي عليها مسـحة متميـزة، أو يصف بعض التفصيـلات التي لـم يلتفت إليها الرواة الآخرون.

ذلك هو أسلوب تعدد الأصوات أو تعدد وجهات النظر، وهو الأسلوب البنائي الذي سبق لناقد كبير مثل «ميخائيل باختين» أن اكتشفه في أعمال «دستويفسكي»[2].

هذا عن تعدد الأصوات، أما عن أساليب السرد المعاصرة فإنها تتراءى في تقنية تيار الوعي التي راجت في السرد الأوروبي المعاصر، وخاصة في أعمال كتاب الرواية الجديدة، من أمثال «جويس» و «بروسـت»؛ إذ إن «عبده خال» يوظفها في كثير من المواقف بهذه الرواية، ويكفي في هذه العجالة أن نتمثل بلجوئه إلى هذا الأسلوب في موقف تأليب السوادي لدرويش على «خميسية» التي كانت تعرف بعض الأسرار المتصلة بوالديه المجهولين.

إن «درويـش» الـذي كان يتسـاءل بحرقـة عـن هويته وعـن والديـه المجهوليـن يحس أن «خميسـية» تخفـي عنـه بعض الحقائـق التي تشـفي غليله، ولكنهـا تناور وتسـخر وتلمح ولا تصرح، وهو ما يجعله يصب عليها جام غضبه ولعناته فينتهز السوادي الفرصة كي يؤلبه عليها:

« كان لابد لك أن تقتص منها لأنها سخرت منك.

ـ...! (عجبا إنه يناصرني ضد تلك الشمطاء).

ـ إذا سألوك قل نعم.

ـ !!! (هل جن هذا الثور).

ـ لن يصيبك أي شيء فأنت قد رُفع عنك القلم شرعاً.

ـ !!! (لعنـة اللـه علي أبيك.. عمـاذا تتحدث.. ياالله هل أصيب الرجل بلوثة... قسـما لو حدث هذا لأنحرن هذا العجل الذي يتقدم البقر، وأنا أرقص، فسـاعتها لن أجد من يلومني أو

---

(1) الرواية. ص329.

(2) ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي. ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي. دار توبقال (المغرب) ـ دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد). الطبعة الأولى1986.

يحاسبني على دلق دمه)» [1].

وكما نرى فإن «عبده خال» لم يكن يتصنع استخدام هذه التقنية في هذا الموقف الروائي؛ لأن «درويش» الذي كان مضطراً أن يعمل في حظائر السوادي ويحرس حقوله ما كان يستطيع أن يصارحه برأيه فيه، ولذلك كان يلجأ إلى أسلوب تيار الوعي والحوار الداخلي للتعبير عما يجيش في خاطره دون تصريح.

وإذا كان «عبده خال» قد استطاع في هذه الرواية أن يتمثل أساليب السرد التراثي العربي وأساليب السرد الروائي الأوربي بدراية واقتدار، فإنه لم يستطع أن يتجنب بعض الهنات في توظيف بنية تعدد الأصوات أو تعدد وجهات النظر.

ومن هذه الهنات أن «عبده خال» كان يستخدم أسلوباً لغوياً واحداً لا يختلف باختلاف الأصوات، بغض النظر عن تفاوت مستويات المعبرين عنها.

ومن هذه الهنات أيضا أن بعض الشخصيات الروائية تصف تجارب مستحيلة، كوصف «موتان» لتجربة الاحتضار[2]، ووصف «عبد الله الشاقي» لتجربة الغرق[3]؛ فكيف يمكن وصف تجربة الموت بلسان الميت؟!

وأياً ما يكن فالذي نخلص إليه أن «عبده خال» في رائعته «الموت يمر من هنا» يفيد من أساليب الرواية الأوربية المعاصرة في انسجام وتناغم وائتلاف، وبالتالي فإنه استطاع أن يجمع بين الأصالة والمعاصرة في هذا العمل المتميز.

❊ ❊ ❊

---

(1) الرواية. ص73.

(2) الرواية. ص398.

(3) الرواية. ص438.

تقنيات السرد في روايات «عبده خال»

لعـل من المفيد بداية أن ألفت النظر إلى الفرق بين تقنيات السـرد العامة وتقنياته الخاصة؛ فالتقنيات العامة هي تقنيات الشـكل أو النـوع القصصي أو الروائي، وهي التقنيات التي تحدد طبيعة النوع وتميزه عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى، كالشعر والمسرح، على سبيل المثال.

وقـد اسـتعرض المنظّر «وين بـوث Wayne. C. Booth» في كتابه «بلاغـة الفن القصصي The Rhetoric of Fiction»[1] تلك التقنيات العامة التي تؤكد «نفاد» النوع القصصي، كالإيهام بالواقعيـة، والحيـاد، وتجاهل المتلقي، والسـرد والعرض، وما إلى ذلك مـن المقوّمات التي تمنح هذا الشكل هويته.

فهذه التقنيات العامة لا تعنينا في هذا البحث، ولكن الذي يعنينا هو تلك التقنيات الخاصة التـي يوظفهـا كل كاتـب على حدة، ولذلك فإنهـا تختلف من كاتب إلى آخـر دون أن تؤثر في طبيعة النوع القصصي.

والتقنيات التي تهمنا في هذا البحث تحديداً هي تقنيات «تيار الوعي»، و «الاسترجاع»، و «التغريب»، و «المشهدية»، و «تعدد الرواة»، و «المذكرات»، و «الرسائل» .

وقد ينتشر استخدام تقنية من هذه التقنيات في الإبداع الروائي حتى يشكل فرعاً متميزاً من فـروع النـوع الروائي، ولكن الفرع لا يلغي الجذع الأصلي فـي أي حال من الأحوال، ويمكن أن نتمثـل هنـا بتقنية «تيار الوعي» الذي «ظهرت بوادره في الرواية الواقعية»[2] بوصفه أسـلوباً محصـوراً «في بعض المواقف القليلة والمركزية»[3]، ثم أخذ ينتشـر بعد ذلك في السـتينيات، حتى تحول «إلى نوع روائي»[4] متفرع عن الأصل.

سـنرصد فـي هذا البحث ملامح هذه التقنيات في روايـات «عبده خال» الآتية: «مدن تأكل

---

(1) يرجع إلى «بلاغة الفن القصصي The Rhetoric of fiction» للبروفيسور «وين بوث». ترجمة الأستاذ الدكتور أحمد خليل عردات والدكتور علي بن أحمد الغامدي. منشورات جامعة الملك سعود. الرياض 1994.

(2) محمود غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة. دار الجيل (بيروت). دار الهدى (القاهرة). الطبعة الثانية 1993. ص333.

(3) محمد غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة. ص333.

(4) الصفحة نفسها.

العشـب»، «الأيـام لا تخبـئ أحداً»، «الطيـن»، وهي الروايـات التي نتخذهـا أنموذجاً في هذا المقام.

أ - تقنية تيار الوعي:

يمكن تعريف «تيار الوعي» بأنه التعبير الحر للشـخصية الروائية عما قبل الكلام، علماً بأن هذا المصطلح اسـتخدمه «وليم جيمس» في علم النفس بوصفه «جريان الذهن الذي يفترض فيه عدم الانتهاء والاستواء»[1]، ثم راج استخدامه بعد ذلك في النقد الروائي.

وتتراءى لنا تقنية تيار الوعي في سائر الأعمال الروائية التي نتمثل بها في هذا البحث؛ ففي رواية «مدن تأكل العشب» يتخذ «عبده خال» هذه التقنية أداة لمعرفة ما يدور في خلد الشخصية الروائية من هواجس ذاتية تهيمن على مساحة شعورها، فتعزلها عن محيطها الظاهري الراهن.

ففي الفصل الثاني من الرواية تلجأ «مريم» والدة «يحيى» إلى هذه التقنية لتعبر عن همومها التـي تؤرقهـا في قريتها النائية المنسـية، أو فـي وضعها الاجتماعي المزري الـذي دفع بها إلى التفريط في ابنتها الجملية «حسينة»؛ وتحميل ابنها البكر الغض ما لا طاقة له على تحمله.

والجدير بالتسجيل هنا أن «عبده خال» لا يكتفي من هذه التقنية بالجملة أو الفقرة التي تعبر عن ومضة الشـعور، وإنما يستخدم فقرات طويلة قد تملأ صفحة كاملة محصورة بين قوسين، علـى نحـو ما فعل فـي الفصل الثاني مـن رواية «مدن تأكل العشـب»، حيث تعبـر «مريم» عن معاناتها من القحط الذي أصاب القرية في سياق حوارها مع بناتها:

«سـتمر غيـوم هذا العـام غير مباليـة بنظراتنا إليها، هناك فـي البعيد خلف الجبال السـوداء ستهمي بمائها حيث لا أحد يحتاج إليه بينما نحن منسيون هنا.. نجالس الجدب والأشواك»[2].

وتمضي والدة «يحيى» في التعبير عن تذمرها على هذا النحو على امتداد صفحة كاملة.

وفي موقف آخر من الفصل الثاني كذلك تنهار والدة «يحيى» باكية وهي تحاور بناتها فتعبر عـن ندمها على إرسـال ابنها البكـر مرافقاً لجدته التي كانت تحتاج إلـى محرم في طريقها إلى مكة المكرمة لأداء فريضة الحج:

«اعذرني يا يحيى، فلم أعد أتحمل، فمنذ أن عرفت الدنيا وأنا أركض من أجل هذا البطن،

(1) نقلاً عن كتاب «تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة» لمحمود غنايم. ص9.
(2) عبده خال: مدن تأكل العشب. دار الساقي. الطبعة الأولى. بيروت 1998. ص61.

لكنني أكثر قسوة من أمي»[1].

ويمكـن أن تتخـذ تقنية تيار الوعي شـكل حـوار داخلي (مونولوج) في هـذه الرواية، وهو مـا يبـدو لنـا بوضوح في الفقرة الآتيـة التي تعبر فيها «مريـم» عن ندمها علـى التفريط في ابنها «يحيى»:

«أكان لا بد أن أقذف به للغربة، أين هو الآن؟ يا حرقة حشاشتي، لو بقي معي لرحمني من هذه اللوعة، ماذا يصنع الآن؟ في أي مكان هو؟ ماذا يأكل؟ هل هو نائم أم مستيقظ، أم تحتفل به الغربة لتأكله في الغد؟ لم نعد نريد شيئاً، فقط أريده أن يعود، هو مذبوح بغربته، وأنا مذبوحة بلهفتي عليه»[2].

وفي رواية «الأيام لا تخبئ أحداً» نرى «عبده خال» يستخدم هذه التقنية في بعض المواقف، علـى نحـو ما فعل في موقـف تنكر «أبي مريم» الحـارس الليلي في أول لقـاء بينه وبين غريمه المأمور «خالد أبي العمايم»؛ لأنّ المأمور الذي قدم إلى «جدة» حديثاً وبلغته أنباء «أبي مريم» الـذي ضيق الخنـاق على اللصوص في الحارات الشـعبية وهزمهم في بطولة نادرة بمسـاعدة صديقه «عبدالله»، يسـعى إلى مقابلته وهو يتجول في الأزقة الضيقة ليلاً،فيتنكر عملاً بنصيحة «عبدالله» خوفاً من أن يتعرف إليه ويعتقله بجريمة قديمة، ويدور بينه وبين «العمدة» الذي كان يرافق المأمور حوار مبتسر تتخلله تقنية تيار الوعي، وهو الحوار الذي نقتطف منه ما يأتي:

«نبت بينهما صوت حاد سبقه نفير صفارة: من هناك؟

– هذا هو.

كان طوداً يخترق الليل بهيبة، وهامته تتصاعد عالياً ولون بشرته أسود وصوته أغلظ، وقف من بعيد متنحنحاً:

– العمدة... خير إن شاء الله.

ارتبك العمدة وظل لبعض الوقت صامتاً، كان مندهشاً وبصعوبة ردد:

– أبو مريم.. مالك تبدو...؟

(هذا الحمار كيف غدا بهذا الطول ويبدو لونه مسوداً بعض الشيء...)

---

(1) المصدر نفسه. ص63.

(2) المصدر نفسه. ص65.

- اطمئن لصوص الليل انتهى أمرهم.. من معك؟

جذبه المأمور: دعنا نمْضِ.

فتحرك العمدة مرتبكاً، فصاح به أبو مريم: احبسا... لحظات ويكون الشاي جاهزاً

توقف العمدة فجذبه المأمور: هيا بنا.

قفلا عائدين، بينما كان كلٌّ منهما يلوك خواطره صامتاً.

(كنت أظنه هو، لكن السنين الطويلة التي فرقتنا لا يمكن لها أن تمد قامته إلى هذا الحد، أو تحيل بشرته إليسواد حائل كالذي رأيته، آآآآآآه أين يمكن أن أجده، هل أمضي هذه الحياة أبحث عن جرحي القديم، مللت البحث، وهذا الحارس الليلي كان آخر أمل يمكن أن يوصلني إلى بغيتي، أصبحت مسخاً وأنا أبحث عن أي أثر لآمنة، هل سينتهي العمر قبل أن أصل إليها).

(هل فعلا هذا هو أبو مريم، لقد غدا عملاقاً. من أين جاء بهذه القامة المديدة واللون الحائل، لا بد وأن بالأمر سراً ما، ما هو يا ترى؟ هل أخبر المأمور أن الذي رأيناه كان يختلف عن تلك الدابة التي ترعى بين رجالي؟ لا، علي أن أعرف السبب. بعد ذلك أقرر ما الذي يجب فعله، أكاد أفقد عقلي، من أين له بهذه القامة المديدة؟).

- أمتأكد أن هذا هو أبو مريم الذي يعمل معك؟

- نعم هو، هل تريدني أن أحضره لك في الصباح؟

وندم على جملته تلك. حاول أن يتراجع وخشي الارتباك وغاص داخله (آه ما بالي هذا المساء أسقط الكلمات كالحجارة، لو استجاب ستنكشف تلك اللعبة التي لا أعرفها، أريد أن أعرف...)

وحمد الله حينما سمع الرد:

- لا، أسألك من أي بطن خرجت هذه القامة الطويلة؟!»[1].

والملاحظ أن «عبده خال» يوظف تقنية تيار الوعي في الموقف المناسب، دون تكلف أو افتعال؛ ففي الموقف الذي تعبر فيه «مريم» عن ندمها على إرسال «يحيى» إلى «جدة» أو تندب حظها السيِّىء الذي رمى بها في قريتها القاحلة، يلجأ الكاتب إلى تقنية تيار الوعي التي تتيح

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحداً. منشورات دار الجمل. الطبعة الأولى. كولونيا (ألمانيا) 2002 / ص153 - 154.

لمريم أن تعبر عن هواجسها التي لا تريد أن تبوح بها لبناتها الصغيرات حرصاً على مشاعرهن أو مراعاة لصغر سنهن، وفي الموقف الذي يقابل فيه «المأمور» الحارس الليلي «أبا مريم» يلجأ الكاتب كذلك إلى تقنية تيار الوعي التي تكشف عما كان يشغل «المأمور» الذي كان حريصاً على كتمان سره الذي ظل يؤرقه طوال حياته، وهو يبحث عن عشيقته «آمنة»، وهو ما يسوغ استخدام هذه التقنية في هذا الموقف، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الكشف عن خواطر «العمدة» بوساطة هذه التقنية التي تناسب حالته النفسية في هذا الموقف وتوجسه خيفة من «المأمور».

ب - تقنية الاسترجاع:

وهي تقنية تتصل بالعودة إلى الماضي واسترجاع ذكريات معينة ذات علاقة بالهاجس المعيش في الحاضر آنياً.

وتتراءى لنا هذه التقنية في بعض مواقف رواية «مدن تأكل العشب»، وخاصة في الفصل السادس من هذه الرواية، حيث يسترجع «يحيى» ذكرياته مع والده الذي كان يتبع منهجاً صارماً في تربيته، معتقداً أن ذلك سوف يجعله «رجلاً» قوي المراس في مواجهة الحياة[1].

جـ- تقنية التغريب:

وهي تقنية عرفها المسرح الملحمي البريختي قبل أن تعرفها الرواية، ومؤداها إظهار الشيء المألوف في صورة غير مألوفة، وذلك بغرض نزع الصفات البديهية عن أي سلوك كان وإشهاره[2]، وقد كان الدافع لتوظيف هذه التقنية في المسرح الملحمي يتمثل في إيقاظ عقل المتفرج وتفعيل ملكاته النقدية وإزالة «الجدار الرابع» السميك الذي يفصل بينه وبين الممثل.

وتتراءى لنا هذه التقنية في أساليب تبديد الوهم في السرد، وإزالة الحدود بين الواقع المباشر الماثل أمامنا وبين العالم الروائي المبدع الذي يقوم على الخيال ظاهرياً على الأقل.

في مقدمة رواية «مدن تأكل العشب» يخاطب المؤلف القارئ بأسلوب مباشر على النحو الآتي:

---

(1) عبده خال: مدن تأكل العشب. ص155 - 172.

(2) يرجع إلى «المنطق الصغير في المسرح» لبرتولد بريخت. ترجمة الدكتور أحمد الحمو. مجلة الآداب الأجنبية. تشرين أول. دمشق 1975. ص126 - 137.

«عزيزي القارئ:

ستجد في هذه الرواية أصواتاً متعددة ومتداخلة، ورأينا وجوب تنبيهك إلى أمرين مهمين؛ فهـذا العمل يمثل روايتين متداخلتين، إحداهما لمؤلف مجهول وجدت فصول روايته بطريقة ما، فقمنا بدمجها مع عمل آخر لتكامل العملين بصورة متطابقة، أما الأمر الآخر فنحن نود أن نسجل اعتذارنا للمؤلف ولك على هذه البدعة المستحدثة»[1].

ولـم يكتف الكاتـب بمخاطبة القارئ على هـذا النحو في مقدمة الرواية، بـل كان يخاطبه كذلك في متنها أحياناً، على نحو ما فعل في الفصل الثاني:

«وأعتذر من القارئ العزيز لهذا الخلط الذي أوقعنا به الناشر حين أرفق بهذه الرواية أجزاء مـن عمل آخر قـال إنه عثر على مخطوطته عنـد أحد الوراقين بدون اسـم لمؤلفه، وعندما قرأ تلك المخطوطة وجدها مناسبة لأن تكون رديفاً بعملي، وأقسم أن العملين مكملان لبعضهما ويستحقان أن ينشرا سوياً، كعمل تجريبي رائد»[2].

فليـس من شـك في أن سـفور الكاتب في المتـن الروائي في هذا الموقف يبـدد الوهم في السرد، ويخرج المتلقي من دائرة الغيبوبة الخيالية إلى دائرة الصحو الواعي.

وفـي مقدمة روايـة «الطين» يخاطـب المؤلف القارئ بلسـان أحد شـخوص روايته، وهو الدكتور «حسـين مشـرف» فيسـتغرق خطابه صفحات عديـدة، مميزاً بين الواقـع الذي تخلقه اللغـة وبين الواقـع الموضوعي القائم أمـام أعيننا؛ فاللغـة «تخلق واقعاً نتواطأ علـى تثبيته في مخيلتنا، ويتحول إلى حياة، بينما هناك واقع خارج هذه اللغة»[3].

فهـذا التمييز بين الواقع الموضوعي وبين عالـم الرواية الذي تقيمه اللغة أو الخيال المبدع يلفت نظر القارئ منذ البداية إلى أن ما سيقرؤه ليس واقعياً، بل وهماً.

ومما يؤكد هذا التمييز ما كان يقدمه المؤلف من شـروح في هوامش المتن الروائي لبعض

---

(1) عبده خال: مدن تأكل العشب. ص6.

(2) عبده خال: مدن تأكل العشب. ص57.

(3) عبده خال: الطين. دار الساقي. الطبعة الأولى. بيروت 2002، ص8.

الكلمات التي تحتاج إلى شـرح، مثل كلمة «الزماميـح»[1] و«الهيج»[2] و«حجب المريض»[3] و«الشـبرية»[4]، فضلاً عن بعض التعليقات المباشـرة التي كان المؤلف يحرص على تقديمها فـي الهوامـش كذلك، على نحو ما فعل في الفصل الثاني من «مدن العشـب» حيث يعلق على طريقة الختان في منطقة «تهامة» على النحو الآتي:

«طريقـة الختان المتبعة في المناطـق التهامية الجنوبية أن يتهيأ من يراد ختانه، فيضع جنبيته علـى صابـرة للأمام دون أن يرمش بأهدابه حتى يقوم الختان بقطع العلقة الصغيرة ويربط، فإن نظـر المختـون إلى قطعـه أو رمش أو أظهـر الخوف يقال: فـلان تخبب، وتظـل عيرته ما بقي حياً»[5].

ومما يتصل بتقنية التغريب ما يذكره الكاتب في سـياق السـرد من أسـماء أعلام تاريخيين معاصرين، من مثل «جمال عبدالناصر»[6] و«الإمام البدر»[7].

فهـذه الأسـاليب كلها تسـهم إسـهاماً كبيراً في انتشـال القـارئ من غمرة الوهم في السـرد الروائي وتعيده إلى الواقع الموضوعي المعيش.

والملاحـظ أن «التغريـب» فـي أعمـال عبده خـال الروائية لا يسـتهدف إظهـار الواقع في صورة غير مألوفة، بل يستهدف شد القارئ إلى الواقع والتعامل معه بوعي بدلاً من الانغماس فـي الوهـم الروائي، وأحياناً يسـتهدف التغريب عنده إبعاد الشـبهة عن المؤلف خشـية التهمة السياسـية، علـى نحو ما فعـل في رواية «الأيام لا تخبـئ أحداً» التي ختمها بلفـت نظر القارئ إلــى أن «هذه الرواية كتبت لتزجية الوقت»[8]، وأن «أشـخاصها وأزمنتها وأمكنتها اختلاق في اختلاق»[9].

---

(1) عبده خال: مدن تأكل العشب. ص26.

(2) المصدر نفسه. ص31.

(3) المصدر نفسه. ص33.

(4) المصدر نفسه. ص35.

(5) المصدر نفسه. ص40.

(6) عبده خال: مدن تأكل العشب. ص208.

(7) المصدر نفسه. ص255.

(8) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحداً. ص256.

(9) الصفحة نفسها.

د – تقنية «المشهدية»:

ويمكن تعريف «المشهدية» بأنها التسجيل الحرفي للمشهد أو الموقف الروائي بكل تفصيلاته التي تجعله يماثل أو يطابق الواقع المرئي الموضوعي.

وقد أثارت قضية «المشهدية» في الرواية كثيراً من اللغط بين الكتاب والنقاد عالمياً منذ انتشار موجة الواقعية الطبيعية على أيدي كتاب من أمثال «إيميل زولا» و «غي دي موباسان» و«فلوبير» و«تشيكوف» وغيرهم من رواد هذا التيار الأدبي[1].

وليس هناك دافع واحد يسوغ هذه التقنية في الرواية، بل هناك دوافع كثيرة تحاول أن تسوغها؛ فالواقعيون الطبيعيون كانوا يسوغونها في أعمالهم بالموضوعية والصدق[2]، والوجوديون السارتريون (نسبة على جان بول سارتر) يسوغونها بدافع فلسفي يتمثل في التعبير عن افتقار الحياة إلى المعنى، على نحو ما يبدو في رواية «الغثيان»[3] لسارتر، وأنصار الرواية الجديدة من أمثال «آلان روب غرييه» يسوغونها برصد مظاهر التشيُّؤ في الحياة المعاصرة[4].

فما الدافع الذي يكمن وراء هذه التقنية في روايات «عبده خال»؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال ينبغي أن نرصد ملامح هذه التقنية في أعمال «عبده خال»، ومن ثم نحاول أن نحدد هدفه من استخدامها.

في موقف من مواقف رواية «مدن تأكل العشب» يتتبع «عبده خال» حركات فرخٍ ودجاجة يخطران في فناء منزل «مريم» والدة «يحيى» على النحو الآتي:

«تناثر الصوص ناقماً بعرا ترامى على عرصة الدار، ومقتفياً أثر دجاجة تسير نافشة جناحيها، وخامشة الأرض بمخالبها المتآكلة، تلك المخالب التي تشي بأنها نبشت أماكن عدة دون أن تجد ضالتها، هشتها فتقافزت على الأسجف المائلة والتي تساقط ثمامها وتداعى صربها

---

(1) يرجع إلى «الواقعية وتياراتها في الآداب الأوروبية» للدكتور الرشيد بوشعير. دار الأهالي. الطبعة الأولى. دمشق 1996. ص69. وما بعدها من صفحات.

(2) المرجع نفسه. ص77 وما بعدها.

(3) جان بول سارتر: الغثيان. ترجمة الدكتور سهيل إدريس. دار الآداب. ط2. بيروت 1964. ص178.

(4) يرجع إلى «الواقعية وتياراتها في الآداب الأوربية» للدكتور الرشيد بوشعير. ص82 – 83.

وتفرق عن فرجات متقاربة»[1].

وفـي موقف آخـر في الرواية ذاتها يرصد الكاتب مشـهد سـرب من العصافيـر وهي تحط وتطير من خلال عيني «يحيى»:

«عصافيـر مهولـة تقـف على أغصان شـجرة ذاوية،كانـت مناقيرها صغيـرة مدبّبة تصوص بتداخـل وتتعـرش ببعضهـا وتتناقـم، وتتخاطـف الفضـاء وتعود لتقـف على تلـك الأغصان اليابسـة. تلهيت بمنظرها وكثرتها وتمنيت لو أنني من بقية السـرب أمد جناحي وأحلق صوب قريتنـا. اقتربـت منهـا، نفر من بينهـا طائر له لون مميـز، وحلقت خلفه بقية العصافير كسـحابة مسـافرة، تبتعد وتخفق أجنحتها في المدى. انتظرت أن يهبط طائر منها يؤنسـني في وحدتي، لكـن أجنحتهـا حملتها بعيداً وغدا المكان وحشـاً قفـراً تعبره الريح مخبـا لا يهز أغصان تلك الشجرة اليابسة»[2].

وفي رواية «الأيام لا تخبئ أحداً» يصف لنا الكاتب مشهد غسل جثة المأمور «أبي شايب» وعناية «حسن المؤذن» بها على غير ما جرت العادة في أحياء مدينة «جدة»:

«أعاد حسن المؤذن غسله مراراً، ومرر السدر في أماكن متعددة، وسكب عليه العود الذي أحضره العمدة، وزاد عليه بـ (تولة) كان يخبئها لجنازته، وصرح بذلك بعجمة فصيحة بعض الشيء: كنت أخبئها لموتي، لكن الميت أغلى من روحي.

وسـكبها على نحر الميت دا لكاً بها صدره ووجهه وأعضاءه السـفلى، ورفض سـد منافذ جسـده بقطن مصفر، مما دفع خالد السـوري للركض إلى مستشـفى باب شـريف فجلب قطناً ناصـع البياض، وكاد يمضي وقت صلاة الظهر وهـو لا يزال منهمكاً في تجهيز الجنازة، وبعد جهد استجاب لاستعجال العمدة في إنهاء الغسل والتكفين، وسبق الجميع إلى المسجد لرفع الأذان، بعد أن أوصى زوجته بتحضير الرياحين من أماكن متفرقة في الحي»[3].

وفـي موقف آخـر من مواقف رواية «الأيـام لا تخبئ أحداً» يرصد الكاتـب حركات كلبين يتعاركان من أجل كلبة بدقة واهتمام[4].

---

(1) عبده خال: مدن تأكل العشب. ص64.

(2) المصدر نفسه. ص90.

(3) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحداً. ص46.

(4) يرجع إلى المصدر نفسه. ص89 – 90.

وفـي روايـة «الطين» يرصد الكاتب تفصيلات علاقة الشـاب «المريـض» بأحد زملائه في ثكنة عسكرية بأسلوب مشهدي على النحو الآتي:

«على طاولة طويلة ممتدة اجتمعنا لتناول وجبة العشـاء. الضحكات مبتسـرة تقف عند حد الابتسـام في أحيـان كثيرة. يجاورني فتى دقيـق الملامح بعينين غارقتين في شـرودهما وأنف التوى وواصل تثنياته عند مصب شـنب هزيل انقطع بشـجّ غائر من الجهة اليمنى. كان يجلس عـن يميني يقضم عيشـاً يابسـاً قضم المتأفف. عرفـت أنه من قرية الخضراء، تلـك القرية التي طالما ذهبت إليها جامعاً حبات النبق وتجميعها بين شـدقي في عجلة لإسـكات نداء الجوع. دس فمه بأذني فجفلت، ونهضت في حركة لا إرادية لأسمع صوت العريف يجلجل:

– انضبط يا عسكري»[1].

هذا غيض من فيض من المواقف المشهدية في أعمال «عبده خال»، فما الدافع الذي يكمن وراء توظيف هذه التقنية في السرد؟

إذا كان كتـاب الواقعية الطبيعية يسـتهدفون النسـخ الدقيق للحياة فإن ذلك النسـخ لا ينتج عملاً أدبياً صادقاً أو واقعياً بالضرورة، وتقنية المشهدية في روايات «عبده خال» تنأى عن هذه الغاية الضحلة، وإذا كان بعض الكتاب الوجوديين – من أمثال سارتر – يستهدفون التعبير عن عبثيـة الحياة وافتقارها إلى المعنى من خلال العناية بالتفصيلات المشـهدية التي تتيح إمكانية «مواجهـة الفوضى»[2]، فإن «عبده خال» ليس كاتباً وجودياً، وبالتالي فإن هذه الغاية المحتملة تظل مستبعدة، وإذا كان كتاب الرواية الجديدة يوظفون تقنية المشهدية للتعبير عن تشيؤ الحياة وضآلة الإنسـان بالقياس إلى الأشـياء، فإن «عبده خال» في سـائر أعماله الروائية لا يصدر عن هذه الرؤية التي تضفي تناقضاً صارخاً على العلاقة بين الإنسـان والطبيعة أو الأشـياء، ولذلك فإن التسويغ الأقرب إلى ما هية الخطاب الروائي في أعمال «عبده خال» والأقرب إلى حصافته وحذقه الفني يتمثل في «الإيهام بالواقعية Illusion du Realisme».

إن التفاصيل في مشهدية «عبده خال» ليست جزافية عشوائية أو فوضوية، كما أنها لا تفقد طابعها الإنسـاني في سـياق السـرد الروائي، وهو ما يتراءى لنا في الفقرات التي تمثلنا بها منذ قليل.

---

(1) عبده خال: الطين. ص282.

(2) البروفيسور وين بوث: بلاغة الفن القصصي. ص60.

ففـي الفقـرة التي تُرصد فيها حركات الفرخ والدجاجة يسـتطيع الكاتـب أن يوهم المتلقي بالواقعيـة وقـوة الحياة، كمـا أنه يسـتطيع أن يعبر عن شـظف العيش في منــزل «مريم» والدة «يحيـى» التـي لم تعد تجد ما تقتات به هي وبناتها، ولذلك فإن الفِراخ لم تعد تجد ما تأكله في فناء منـزلها.

وفي الفقرة التي ترصد فيها حركات سـرب العصافير يستطيع الكاتب أن يعبر عن إحساس «يحيى» بالاغتراب والعبودية في المدينة الضخمة التي «تأكل العشب»، ولذلك فإننا نراه يغبط تلك العصافير على حريتها وتآنسها.

وفي الفقرة التي يرصد فيها عناية «حسـن المؤذن» بغسـل جثة المأمور «أبي شـايب» يؤكد الكاتب مكانة ذلك المأمور الذي ترك فراغاً كبيراً بين الناس بموته؛ فأهل الحارات الشعبية من الناس الطيبين كانوا يقدرون إنسانية المأمور ومروءته، وما حزنهم عليه واهتمامهم بجنازته إلا دليـل قاطـع على أنهم لم يكونوا ينافقونه أو يتملقونه فـي حياته، بل كانوا يحبونه بالفعل، وهو التقدير الذي لم يحظ به المأمور الجديد «خالد أبو العمايم» في رواية «الأيام لا تخبئ أحداً».

وهذه المشهدية الموظفة فنياً وإنسانياً لا تخطئها العين في سائر الفقرات المماثلة المرتبطة بمصائر شخوص الأعمال الروائية التي كتبها «عبده خال».

هـ - تقنية تعدد الرواة:

وهي تقنية معاصرة لم تُعرف من قبل في السـرديات التقليدية؛ فالقدماء كانوا يسـتخدمون ضمير الغائب الذي يصطنعه راوية يمسك بزمام العملية السردية برمتها، أما الضمائر الأخرى، وهي تتمثل حصراً في ضمير المتكلم وضمير المخاطب، فإنها كانت مستبعدة.

1 - السرد بوساطة ضمير الغائب:

يتوارى الراوي خلف هذا الضمير الذي يعد «سـيد الضمائر السـردية»[1] - على حد تعبير الدكتـور عبدالملك مرتـاض - كي «يمرر ما يشـاء من أفكار»[2]، ويفصـل «زمن الحكاية عن

(1) الدكتور عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد). سلسلة «عالم المعرفة» عدد 240، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 1998، ص177.

(2) الصفحة نفسها.

زمن الحكي»[1]، ويعزل المتن الروائي عن الراوي[2].

وعلى الرغم من كون هذا الضمير «سيد الضمائر السردية»، فإن «عبده خال» لم يوظفه كثيراً في أعماله الروائية؛ إذ إنه يستخدمه غالباً في سياق السرد بضمير آخر، أي في سياق سرد الشخصية الروائية التي تسهم في إنتاج الفعل بالمتن الروائي، وفي هذه الحال لا يؤدي وظيفة فصل المتن الروائي عن الراوي، بل يؤكد تلاحم الطرفين وتواصلهما.

ويمكن أن نتمثل ببعض الفقرات التي تبين هذه الحقيقة:

ففي الفصل السادس من رواية «مدن تأكل العشب» يسند السرد إلى «يحيى» بطل الرواية الذي يتتبع أخبار الشخوص الروائية التي تربطه بها علاقات مباشرة، مثل شخصية «الوصابي» الذي نصّب نفسه وصياً عليه:

«جاء من سفرته الأخيرة أكثر مكابرة ووجداً بمن يبحث عنها. كان ذابلاً كعروق نبتة أخرجت من أرضها وظلت لأيام ملقاة في العراء»[3].

فالراوي هنا ـ وهو بطل الرواية نفسه ـ يستخدم ضمير الغائب الذي يسرد من خلاله، ويهيمن على الفعل الروائي، ويشكل الشخوص الآخرين وفقاً لرؤيته الذاتية. وبذلك يختفي الكاتب تماماً كي ينوب عنه هذا الراوي، ولكن «عبده خال» لا يسند السرد إلى بطل الرواية وحده، بل يسنده كذلك إلى شخصيات أخرى في هذه الرواية وخاصة «مريم» والدة «يحيى» التي كانت تستخدم ضمير الغائب أحياناً، على نحو ما نرى في موقف عرس ابنتها «حسينة» التي اضطرت أن ترغمها على الزواج:

«كانت تجلس كثكلى وقد يبست الحياة في جسدها الريان، وتندت عيناها بالدمع، وقد أحاطت بها فاطمة وليلى وبعض صويحباتها»[4].

إلا أن «عبده خال» يسند السرد أحياناً إلى الكاتب الذي يطل علينا شبحه لماماً في زحمة الرواة الآخرين من شخوص رواية «الأيام لا تخبئ أحداً»؛ على نحو ما نرى في الفقرة السادسة عشرة:

---

(1) المرجع نفسه. ص178.

(2) يرجع إلى الصفحة نفسها.

(3) عبده خال: مدن تأكل العشب. ص165.

(4) المصدر نفسه. ص293.

«انتهى أبو مريم من احتساء كأس الشاي الذي تعود أن يسكبه في جوفه قبل أن يطوف بالحارة متفقداً أزقتها، ومطلقاً نفيراً حاداً من صفارته التي صدئت وهي معلقة على صدره، كان يطيب له أن يمسك بـ (شومته) من طرفها المدبب، ويهزها مع صوت صفارته، ويتنحنح بصوت غليظ مطلقاً صوته الأجش بين تعرجات تلك الأزقة»[1].

فالذي يروي في هذه الفقرة خارج عن نطاق عالم الرواية، وليس له أي علاقة مباشرة بشخوصها، ولذلك فإنه يفترض أن يكون هو الكاتب ذاته، وهو يوظف ضمير الغائب هنا كي يعزل النص الروائي عن السارد الذي يرصد حركات شخوصه ويعرف كل صغيرة وكبيرة عنهم.

2 - السرد بوساطة ضمير المتكلم:

يبدد هذا الضمير الحواجز بين الراوي وبين الحدث من حيث الزمن، ويلغي دور المؤلف في المتن الروائي، ويؤكد التواصل الحميم بين القارئ والراوي بفتحه نافذة واسعة على الذات.

وقد استخدم «عبده خال» هذا الضمير في كل أعماله الروائية، وهو ما يطالعنا منذ أول جملة في أي عمل من أعماله. ففي رواية «مدن تأكل العشب» يسند الكاتب مهمة السرد بداية إلى «يحيى» بطل الرواية الذي يستخدم ضمير المتكلم على النحو الآتي:

«أنا لا أعرف جمال عبدالناصر وأنتم لا تعرفون جدتي»[2].

وفي رواية «الأيام لا تخبئ أحداً» يسند الكاتب مهمة السرد بداية إلى «أبي مريم» الذي يشرع في السرد معلقاً على أغنية بضمير المتكلم على النحو الآتي:

«بعد أن خرجت من السجن كان لزاماً عليّ أن أستمع إلى هذه الأغنية»[3].

وفي رواية «الطين» التي يتداول فيها السرد كل من «الدكتور حسين مشرف» والشاب «المريض» الذي يدّعي أنه مات ثم عاد إلى الحياة، يشرع في السرد بضمير المتكلم كذلك:

---

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحداً. ص92.

(2) عبده خال: مدن تأكل العشب. ص7.

(3) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحداً. ص7.

«أحمل لكم فجيعة لم أكن أنتظرها بتاتاً»[1].

أما ضمير المخاطب فإنه كان مغيَّباً في أعمال «عبده خال».

وقد كان من نتائج هذا التوزيع للضمائر وإسناد مهمة السرد لعدد كبير من الرواة بدلاً من إسناده لراوية واحد نتائج ذات قيمة جمالية وفكرية في العمل الروائي؛ لأن تعدد الرواة يعني تعدداً في الأصوات الروائية التي تثري آلية السرد وتجعلها متنوعة، كما أن هذا التعدد يحول دون فرض رؤية فكرية واحدة في عالم الرواية، ويضاعف وجهات النظر والرؤى في مضامين السرد وحقائق الشخصيات الروائية، على نحو ما نرى في «ميرامار» لنجيب محفوظ.

ويكفي أن ندلل على أهمية تعدد الرواة في السرد برواية «الأيام لا تخبئ أحداً»؛ ففي هذه الرواية كانت كل شخصية ترى الأشياء والأحداث والآخرين من وجهة نظرها الخاصة، وهو ما أثرى العوالم الذاتية الباطنية لتلك الشخصية وأشاع إمكانات «ديموقراطية» في الخطاب الروائي ما كانت لتوجد لو أسند السرد لراوٍ واحد.

المتلقي الذي يدين تصرفات «خالد أبي العمائم» أخلاقياً ما يلبث أن يلتمس له بعض الأعذار عندما يستمع إليه يروي عن علاقته بـ «آمنة»[2]، وملاحقته لـ «أبي مريم»، وإذا لم تستطع هذه الأعذار أن تبرئ خالداً المأمور فإنها تخفف من حدة بشاعته في نظر المتلقي على الأقل.

وما يقال في «خالد أبي العمائم» يقال كذلك في «عبدالله أبي حية» الذي خان صداقة «أبي مريم»؛ فأفشى سرَّه ودلَّ على مقتله الذي كان يعد «حافر آخيل» في حياته، وهي الخيانة التي يمقتها المتلقي السوي دون شك، ولكن هذا المتلقي ما يلبث أن يخفف من حدة موقفه من «أبي حية» عندما يستمع إليه وهو يروي عن علاقته بـ «مها» التي أصبحت تشكل القشة الأخيرة التي يمكن أن تنقذه من الضياع بعد أن فقد أهله في الحريق الذي التهم منزلهم، ولذلك فإن «أباحية» يراهن على سر «أبي مريم»، فيقايض المأمور الجديد بذلك السر آملاً في أن يرفع يده عن تلك «القشة»، وعندما يخفق يندم على خيانة صديقه ويتخذ قراراً باغتيال المأمور تكفيراً عن ذنبه.

---

(1) عبده خال: الطين. ص7.

(2) يرجع إلى «الأيام لا تخبئ أحداً» لعبده خال. ص174 – 178.

و - تقنية المذكرات:

وهـي تقنيـة يمكن أن نعدها امتداداً لتقنية السـرد باسـتخدام ضمير المتكلـم؛ لأنها تمتلك قدرة خارقة على تقليص المسافة بين المتلقي والسارد.

وقـد وظف «عبده خـال» هذه التقنية في روايـة «الطين» خاصة، ولكنه لـم يوظفها في بناء الروايـة وإنمـا جعلها في «الملاحق» المكملة للمتن الروائي، حيث يسـجل «الدكتور حسـين مشـرف» هواجسه وملاحظاته الصغيرة المتعلقة بمريضه الذي ادَّعى العودة إلى الحياة، فضلاً عـن خواطـره المتعلقـة بالقضية التي شـغلته طويـلاً، وهي قضيـة الصلة بين الحيـاة والموت وإمكانية العودة إلى الحياة.

ويبدأ «الدكتور حسـين مشـرف» مذكراته بمحاولة إشـراك المتلقي وتوريطه في هواجسـه الفكرية المؤرقة:

«كثيـر مـن الوسـاوس والهواجـس انتابتني وأنـا أتتبع حالـة مريضي، فلا بـأس من عرض مفكرتـي الخاصـة عليكـم، فأنا دخلت معـه في وجعه، وإذا لم نجد من يسـعفنا فسـتجدونني أقتعد مقعداً في مصحة الحالات النفسية»[1].

واستخدام تقنية المذكرات على هذا النحو لا يؤدي وظيفة جوهرية في بناء المتن الروائي، بقدر ما يلقي بحزمة ضوئية على نفسـية «الدكتور حسـين مشـرف» وتطور موقفه من أطروحة الزمـن وإمكانية العودة إلى الحياة، ولذلك فإنه يمكن الاسـتغناء عـن تلك المذكرات دون أن يتأثر بناء الرواية؛ لأنها لم تتخذ أداة لسرد الأحداث، وإنما اتخذت أداة لتحليل إشكالية فكرية ومحاولة إقناع المتلقي بأطروحة الرواية.

ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن ننكر إسهام هذه التقنية في رواية «الطين» في تسويغ الأحداث في العمل الروائي، وبالتالي فإنها كانت تخدم السرد بطريقة غير مباشرة وبأثر رجعي، على حد تعبير رجال القانون.

ز - تقنية الرسائل:

وهـي تقنية وظفها «عبده خال» في السـرد كثيراً، وخاصة في روايتي «مدن تأكل العشـب»

---

(1) عبده خال: الطين. ص350.

و«الطين».

ففـي رواية «مدن تأكل العشـب» تتواصـل كل من «مريم» والدة «يحيـى» وأختها «خديج» بوساطة الرسائل.

واسـتخدام تقنيـة الرسـائل في روايات «عبده خـال» لم يكن في باب التجريـب أو التباهي بالقـدرة علـى تنويع آليات السـرد بقـدر ما كان مـن الحاجـة الجمالية التي يقتضيهـا الموقف الروائي، وهو ما يستأنس إليه خاصة في رواية «مدن تأكل العشب».

إن شـخوص هذه الرواية يضيعون في المدينة التي تشـتّت شملهم وتجعل كل واحد منهم يعيش منعزلاً مغترباً يبحث عن صنوه دون جدوى، ولـم تكن هناك وسيلة للاتصال بينهـم سوى الرسائل. كما أن الرسائل في هذه الرواية تسهم إسهاماً كبيراً في إثراء السرد ونموه.

ويمكن أن نتمثل هنا برسـالتين من الرسـائل الكثيرة التي وظفت في «مدن تأكل العشب»، وهما رسالتان من الرسائل الكثيرة التي تبادلتها «مريم» وشقيقتها «خديج».

1 - نص رسالة «خديج»:

بسم الله الرحمن الرحيم

«حضرة الأخت الغالية مريم خالدية المحترمة.

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

لـم أكـن فـي يوم من الأيام بشـوق لرؤيتك كما هـو الآن، الله يا مريم، تغيـر الحال ونزلت بنـا المصائـب كأنهـا مطر، وكل ما نزل بنا مكـروه، أتذكر حلم أمي - اللـه يرحمها -، ها نحن كحبات الرمان يلتقمنا الديك الذي رأته في حلمها.

سمعنا بأخبار الحرب، وخفت خوفاً عظيماً عليك وعلى أبنائك، خاصة وأن الحرب قريبة منكـم، وتمنيت أن أخرج لك أو أرسـل لك أن تأتي إلينـا، فقريتنا لم تعد تصلح للحياة، ولكن حدث حادث كدر صفوي وقَلَب كياني.

أخبرك أن حسـن دخل السـجن ولا أعرف مصيره، وكأنه تكلم كلمتين فسـحبوه للسجن، وأنا كنت أخاف عليه من الشباب الذي يمشي معهم فكلهم من أغنياء البلد، وكنت أقول له:

- إحنا ناس على قد حالنا ومالك ومال الخط المعلق.

فـكان يضحـك مـن كلامي، ولا يريحنـي، وهو ذلحين مرمـي في السـجن ولا أعرف ماذا

أفعل، فادعي الله أن يجنبنا كل مكروه ويفك سجنه.

مريـم: حالتـي كرب، والله يعلم أني أمشـي وأنا في هم لا أعرف ماذا أصنع، وقد وسـطت ناسـاً كثيرين مـن أجله لكن بلا فائدة، وكل ما قلت لإبراهيم اسـأل عن (أخـوك) رد: هو اللي جاب هذا لنفسـه. كنت حزينة على فراق يحيى وكنـت أحاول أن أخفف عنك وعندما جربت فراق حسن أحسست بحرقتك ولهفتك. الله يرد علينا الغائبين ويجبر خواطرنا.

أوه... يا مريم. أنا كتبت لك هذا الكتاب من أجل أطمنك فإذا بي أكدر عليك بأخبارنا.

الأخت مريم:

أسـألك باللـه أول ما يصـل جوابنا تبعثي بأخبارك وتطميننا. أرسـلت لك مبلـغ مائة ريال، واعذريني فهذه الأيام أنا لا أعمل، فطوال الوقت أقف على أبواب الناس من أجل أن يتوسطوا لإخراج حسن من السجن.

وفي الختام سلامي على نفسك وعلى أبنائك وعلى جبريل وأبنائه وعلى كل من يسأل عنا.

أختك خديج خالدية

حرر بتاريخ 23/ 4/ 1383»[1]

2 - نص رسالة «مريم»:

«بسم الله الرحمن الرحيم

حضرة الأخت الغالية خديج خالدية حفظك الله آمين

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

أحوالنا لا تسر عدواً ولا حبيباً، فقد جاءت هذه الحرب وقلبت حالنا، لقد هربنا إلى جيزان، ومـن هناك إلى فرسـان، وتعبنا تعباً شـديداً، والذي يحزنني أن يحيى جـاء إلى هنا، تصوري يا خديج جاء إلى قريتنا وسأل عني فقيل له في جيزان، وذهب إلى جيزان فقيل له إننا متنا، وعاد مرة أخرى إلى جدة، يحيى في جدة يا خديج مع رجل اسمه طاهر، ربنا يجمع شملنا عن قريب إنه سميع مجيب.

أسـفنا لما حدث للابن حسـن فرج الله كربته وأخرجه من سـجنه، ولـم أفهم من رسـالتك لماذا سجن، تقولي قال كلمتين، فهل يسجنون الناس لأنهم يتكلمون؟

---

(1) عبده خال: مدن تأكل العشب. ص276 - 277.

ما في يدي إلا الدعاء أن يجمع الله شملنا إنه على كل شيء قدير.

أخبـرك يا خديج أن رسـالتك اسـتلمتها بعد عودتـي من جيزان، والذي سـلمني لم يعطني فلساً معها.

وعندمـا أخبرته أنه مع الرسـالة مائة ريـال وصية نكر وحلف حلفان تهتـز له الجبال، وقال إنه اسـتلمها بدون فلوس ويبدو أن الحرب غيرت النفوس، كل واحد يريد أن يأكل أخاه، الله يعوضنا من فضله ويرزقك من حيث لا تعلمين.

وفـي الختام أدعـو الله من كل قلبي أن يجمع شـملنا بالغالين ونذراً علـيّ أن أحمل يحيى وحسن وأزور بهما قبر المصطفى.

سـلامي على نفسـك، وعلى الابن إبراهيـم ، وقولي له تقول لك خالتـك مريم الإخوة في الدنيا أما الآخرة بخت تلقاني، فعيب عليك يا إبراهيم، تترك أخاك في السجن ولا تسأل عنه.

وفي الختام سلامي على نفسك، وعلى حسن وإبراهيم، وربنا يفرّج كربة حسن.

ملاحظة: هذه السنة لم أقدر على الحج، أتمنى أن أحج السنة القادمة بصحبة يحيى، قولي آمين.

أختك مريم خالدية

حرر بتاريخ 12/ 11/ 1383»[1]

إن هاتين الرسالتين – اللتين فضلنا نقلهما في هذا المقام على طولهما حرصاً على الإيضاح – تقدمان لنا معلومات وأخباراً جديدة لم نكن لنعرفها من خلال السرد الروائي.

ومن هذه المعلومات والأخبار الجديدة يمكن أن نسجل ما يأتي:

1 – إن حلم الجدة الذي تشير إليه «خديج» في رسالتها لم يرد من قبل في سياق السرد.

2 – لا يعرف القارئ عن دخول «حسن» إلى السجن بداية إلا من خلال رسالة والدته.

3 – يومئ الكاتب إلى غياب حرية التعبير – في أثناء الحرب اليمنية التي خاضها عبدالناصر – بطريقة غير مباشرة.

4 – عرف القارئ موقف «إبراهيم» من شقيقه «حسن» السجين من خلال هذه الرسالة.

---

(1) عبده خال: مدن تأكل العشب. ص277 – 279.

5 – لم يعرف القارئ أن «خديج» توقفت عن العمل إلا من خلال هذه الرسالة.

6 – يعلم القارئ من خلال رسالة «مريم» أنها سمعت عن عودة ابنها الغائب إلى القرية في أثناء هروبها من الحرب.

7 – يصور لنا الكاتب أثر الحرب في أخلاق الناس وقيمهم من خلال خيانة المؤتمن الذي نقل رسالة إلى «مريم» واستولى على المبلغ الذي كان في طيها.

8 – يستطيع القارئ أن يعرف زمن أحداث الرواية بشكل دقيق من خلال تاريخ تحرير الرسالتين.

وليس من شك في أن هذه المعلومات والأخبار كلها تسهم في دفع عجلة الأحداث إلى الأمام وتنوير القارئ، وبالتالي فإن مادة الرسالتين تظل مادة موظفة في السرد الروائي، لا مادة متطفلة يمكن إسقاطها دون أن يتأثر بناء الرواية.

وما يقال في تقنية التراسل في رواية «مدن تأكل العشب» يقال كذلك في رواية «الطين» التي تضيء فيها الرسائل المتبادلة بين «صالح التركي» وصديقة «عمر أبو دربين» ملابسات تدبير حيلة تنصيب هذا الأخير أميراً بفضل مساعي «صالح التركي»[1].

كما أن تقنية التراسل في رواية «الطين» تثري معلومات القارئ عن مصائر رفاق «صالح التركي» الذين شاركوه في مقاومة المد الصهيوني في فلسطين عام 1948، ثم أصيبوا بالإحباط وذاقوا مرارة الهزيمة، على نحو ما حدث لـ «يعقوب أبو غريب» الذي كان قائد مشاة في حرب المقاومة، ثم أصبح «بائع حمضيات»[2].

هذا فضلاً عن كون تقنية الترسّل قد أضاءت أبعاداً عميقة في ذاكرة «المريض» في رواية «الطين»، وأسهمت في إقناع المتلقي بأطروحة هذه الرواية المتعلقة بطبيعة الموت والحياة، وإعادة النظر في مفهوم الزمن، وذلك من خلال تلك الرسائل التي كان يكتبها الشاب «المريض» لحبيبة مجهولة تعرّف إليها في الماضي السحيق أو في حيواته السابقة[3]، ومن خلال تلك الرسائل التي تبادلها «الدكتور حسين مشرف» مع علماء في مجالات مختلفة[4].

---

(1) يرجع إلى رواية «الطين» لعبده خال. ص312، 316، 317، 319، 320.

(2) يرجع إلى المصدر نفسه. ص320.

(3) يرجع إلى المصدر نفسه. ص312، 318، 319، 320، 322.

(4) يرجع إلى المصدر نفسه. ص324 – 347.

إلا أن «ملاحق» رواية «الطين» – على الرغم من الوظائف السردية التي تؤديها واللمسات الضوئية التي تضفيها على المتن الروائي – تظل نشازاً جمالياً في بنية الخطاب الروائي؛ لأنها كانت منفصلة عن جسد الرواية، ظاهرياً على الأقل.

***

تلك هي أهم تقنيات السرد الرئيسة في روايات «عبده خال» وهناك تقنيات سردية أخرى ثانوية، كتقنية «التقرير» التي استخدمها في ملاحق رواية «الطين»[1]، وتقنية الأحلام التي وظفها في سائر رواياته[2]، وتقنية تفتيت الأحداث التي وظفها خاصة في رواية «الأيام لا تخبئ أحداً»[3]، والنأي عن تقسيم الأحداث إلى فصول على نحو ما هو معروف في بناء الرواية التقليدية.

***

وختاماً فإن «عبده خال» استطاع أن ينوع في تقنيات السرد الروائي بدافع مواكبة تطور جماليات السرد في الرواية العربية والأوربية، وبدافع درء الملل عن المتلقي، وارتياد التضاريس المجهولة في أعماق الشخصية الروائية، وبدافع إسناد السرد إلى رواة كثر يحولون دون هيمنة السارد الواحد المستبد الذي يفرض رؤيته في العمل الروائي.

وإذا كان «عبده خال» قد وُفِّق إلى حد بعيد في توظيف سائر تقنيات السرد في روايتي «مدن تأكل العشب» و«الأيام لا تخبئ أحداً»، فإنه أخفق في توظيف بعض تلك التقنيات في «ملاحق» رواية «الطين» التي تبدو أحياناً مقحمة على بناء الرواية، وتوحي للقارئ أن الكاتب كان يكابد عناء التعبير الروائي عن أطروحة فكرية ميتافيزيقية دقيقة تستعصي على الشكل الروائي وتفيض على قوالبه، وهي أطروحة الزمن والعلاقة بين الحياة والموت، وهو ما جعل «عبده خال» يلجأ إلى تلك «الملاحق» التي يغدو الخطاب الروائي فيها مباشراً مرتدياً مسوح تلك التقنيات السردية.

---

(1) يرجع إلى المصدر نفسه. ص375 – 391.

(2) يرجع – على سبيل المثال لا الحصر – إلى «كابوس الديك الشرس» الذي انتاب يحيى في منامه برواية «مدن تأكل العشب» (ص173 وما بعدها)، وطيف «هند» الذي كان يزور «الدكتور حسين مشرف» في منامه برواية «الطين» (ص25).

(3) يرجع إلى «الأيام لا تخبئ أحداً». ص19، 28، 32، 39، 53، 58، 60، 63، 68، 72، 75، 80، 89، 91، 93، 104، 112، 118، 120، 137، 143، 149، 155، 158، 171، 172، 173، 174، 175، 185، وغيرها من الصفحات.

أطروحة الزمن في روايات «عبده خال»

بادئ ذي بدء ينبغي التمييز بين مواصفات الزمن البنيوي في الرواية وبين مواصفات الزمن الذي يشكل أطروحة فلسفية في الرواية؛ فالزمن البنيوي يتراءى في بنية النص أو نسقه السردي نحوياً بوصفه خيطاً ينتظم الأحداث، ويوزعها في حقول دلالية ماضية أو حاضرة أو مستقبلية، ذاتيةً في علاقتها بالزمن الداخلي للشخصية الروائية علىنحو ما كان في رواية «يوليسز»[1] لجيمس جويس أو ما كان في رواية «البحث عن الزمن المفقود»[2] لمارسيل بروست، حيث يغور خيط الزمن في بئر الذات ويتجلى بوساطة تقنية تيار الوعي خاصة؛ أو موضوعيةً في علاقتها بزمن الكاتب أو زمن الراوي أو زمن القارئ أو زمن الحدث التاريخي.

أما الزمن الذي يشكل أطروحة فلسفية في الرواية فهو الزمن الذي يغدو رؤية أو موضوعاً في الرواية، سواء أكانت تلك الرؤية شاملة تطغى على كل فصول الرواية، أم كانت جزئية تتراءى في بعض الفصول والمواقف.

ولعل توفيق الحكيم أول كاتب عربي معاصر تناول الزمن بهذا المفهوم الأخير في مسرحيته ذائعة الصيت «أهل الكهف»[3]، وهي المسرحية التي عالج فيها إشكالية علاقة الإنسان بالزمن بوصفها إشكالية فلسفية ميتافيزيقية.

وأياً ما يكن فإن «عبده خال» بدوره يقدم الزمن في أعماله الروائية بوصفه أطروحة فلسفية، وخاصة في رواياته «مدن تأكل العشب»[4]، و «الأيام لا تخبئ أحداً»[5]، و «الطين»[6]، وهي الروايات التي سنتمثل بها في هذا البحث.

فقد عالج «عبده خال» الزمن بوصفه زمناً فيزيقيا في روايتيه «مدن تأكل العشب «و«الأيام لا تخبئ أحداً»، بينما عالج الزمن بوصفه زمناً ميتافيزيقياً في روايته «الطين».

(1) يرجع إلى «Ulysses» لـ (J.Joyce)london 1954 (The Bodley Head).

(2) مارسيل بروست: البحث عن الزمن المفقود. ترجمة إلياس بديوي. منشورات وزارة الثقافة. دمشق 1977.

(3) توفيق الحكيم: أهل الكهف. المطبعة النموذجية. القاهرة (د.ت).

(4) عبده خال: مدن تأكل العشب. دار الساقي. الطبعة الأولى. بيروت 1998.

(5) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحداً. دار الجمل. الطبعة الأولى كولونيا (ألمانيا) 2002.

(6) عبده خال: الطين. دار الساقي. الطبعة الأولى. بيروت 2002.

كمـا يتناول أطروحة الزمن في أعماله تناولاً واعياً؛ وما يؤنسـنا إلى ذلك أن الكاتب نفسـه يشـير فـي بعض تصريحاته إلى وطـأة الزمن الماضي على الفعل الثقافي العربي – على سـبيل المثال – وهي الوطأة التي تحد من الانطلاق نحو الحداثة في رأيه، وإذا تحققت تلك الحداثة فإنها تغدو «حداثة بفكر ماضوي»[1]، على حد تعبيره، بل إنه يذهب أبعد من ذلك فيعلن إيمانه بفكرة تناسـخ الحياة، بمعنى أن الحياة «تعيد نفسـها بشـكل دائري»[2]،وهي الفكرة التي صدر عنها في «الطين» كما سنرى.

وإذن فنحـن أمام كاتـب يتخذ من الخطاب الروائي أداة للتعبير عن رؤية فكرية معينة، على نحو ما نجد عند «كامي» أو «سارتر» أو «كافكا» أو «تركي الحمد»، دون أن يفقد ذلك الخطاب الروائي رونقه الفني العذب.

أطروحة الزمن الفيزيقي:

إن «عبده خال» في روايته «مدن تأكل العشب» يصور لنا نتائج التغير السريع الذي تعرضت لـه المدينة الخليجية من خلال مدينة «جدة» التـي يتخذها عينة لذلك التغير، ولكنه في الوقت ذاته يقدم لنا رؤى أخرى تمت بصلة قوية إلى أطروحة الزمن الفيزيقي.

إن «يحيـى» بطل الرواية فتى قروي ينتمي إلـى عائلة فقيرة في منطقة «جيزان» في المملكة العربية السـعودية؛ وعندما يموت والده الفلاح الكادح ترسـله والدته في موسـم الحج مرافقاً لجدته التي تموت وتدفن على الطريق، ويجد الفتى نفسـه وحيداً على حماره الأعجف، وهنا يتودد إليه «طاهر الوصابي» الرجل الجبلي الذي يفرض وصايته عليه، فيركب حماره ثم يبيعه، وعندما يصلون إلى «جدة» يجبره على ممارسـة العمل نادلاً في المقاهي ويتقاضى أجر عمله زاعمـاً أنـه يحتفـظ لـه بالمال حتى يعـود ثرياً إلى قريتـه وينفق على والدتـه وإخوته، ويحاول «الوصابي» أن يهيمن على «يحيى» ويتمادى في استغلاله فيغير اسمه ويتبناه:

«في الغربة إذا لم يكن لديك أب عليك أن تبحث لك عن أب بديل، وأنا أبوك هنا والمسؤول عنك حتى عودتك لأهلك»[3].

---

(1) من حوار طاهر عبد مسلم مع عبده خال. جريدة «البيان». ملحق «بيان الثقافة». عدد9 ديسمبر 2001. ص3.

(2) الصفحة نفسها.

(3) عبده خال: مدن تأكل العشب. ص119.

كذلـك يسـوغ «طاهـر الوصابـي» فـرض وصايتـه على «يحيـى» الـذي كان يعي اسـتلابه واستغلاله شيئاً فشيئاً.

ويتعلـق «يحيـى» بالفتـاة «حياة» ابنـة «الوصابـي»، وتصله أنبـاء زائفة تؤكد لــه أن والدته وإخوتـه قد ماتوا في حملة «عبدالناصر» على اليمن، ولكنه يظل مشـدوداً إلى قريته، أو بتعبير أدق: يظل أسير الزمن الماضي الذي يجثم على وجدانه.

و«الوصابي» نفسـه كان يتخبط في شـبكة الزمان الماضـي؛ لأن «الوصابي» هو الآخر قدم مـن إحـدى القرى الجبليـة، وتعلق بابنة الجيران التـي كان يتودد إلى والدهـا ويخطط للزواج منهـا، ولكن عائلـة الفتاة ترحل وتختفي فجـاءة، ويظل «الوصابي» يبحـث عنها طوال عمره، معرضاً عائلته للضياع.

وفـي روايـة «الأيام لا تخبئ أحـداً» يتزوج «بندر العديني» (أبو مريـم) من «آمنة» اللعوب التي كانت تخونه مع غريمه «خالد أبو العمايم» الذي يفاجأ به في بيته يوماً، فيهمّ بقتله، ولكنه يفلـت منه ويفـر، أما زوجته الخائنة فإنه يعدمها وابنتها ويقبرهما في سـاحة المنزل، ثم يحمل بعـض أمتعتـه ويهاجر مـن «الطائف» إلى «جـدة» حيث يمارس الحراسـة الليليـة في حارات المدينة التي كانت تتعرض بيوتها للسرقة والسطو ليلاً.

ويسـتطيع «أبـو مريم» أن يتعقـب اللصوص الذين كانوا يؤرقون سـكان «برحة السـكري» و«حي الهندامية» و«برحة الجن» فيوفر لهم الأمن ويكفيهم شـرهم بمسـاعدة صديقه الحميم «عبداللـه» (أبـو حيـة)، ولذلك فإنه يحظـى باحترام السـكان والعمدة والمأمور «أبو شـايب» الطيـب الـذي مـا يلبث أن يمـوت ويُعيّن بدلـه مأمور جديد يتضـح فيما بعد أنـه هو«خالد أبو العمايم» نفسه غريم «أبو مريم».

وقـد كان المأمـور الجديد فظـاً أرعن، فتألب عليه النـاس وضاقوا به ذرعـاً، ويحاول «أبو مريم» أن يتنكر ويبتعد عن طريق غريمه الذي كان يبحث عن عشيقته «آمنة» دون جدوى، وقد حـال تعلقه بها دون التفكير في الزواج والإنجاب، ولكن «أبا مريم» لم يسـتطع أن يسـتمر في التنكر طويلاً؛ إذ إن صديقه «عبدالله الفسيني» يغدر به فيفشي سره للمأمور طمعاً في مساعدته على الزواج من «مها» التي تخلت عنه بعد احتراق منزل أهله وانغماسـه في الشـراب والعربدة ومرافقـة الأوبـاش وخريجي السـجون، وبذلك يهتـدي المأمور إلى «أبي مريـم» ويزج به في

السجن متهماً إياه باغتيال «آمنة» وابنته «مريم».

إن «أبـو مريـم» ضحية أخرى من ضحايا الزمـن الماضي (الفيزيقي)؛ فقد حاول أن يمحو عـاره بطريقتـه الخاصة ويديـر ظهره إلـى الماضي، ولكنه يكتشـف «أن الماضي هو السـجن الوحيد الذي لا يستطيع الهرب منه»[1]، وكذلك الأمر بالنسبة إلى كل من «عبدالله الفسيني» (أبو حية) الذي لم يستطع أن يقلب صفحة الماضي فينسى مأساة الحريق وينسى «مها» ويفكر في مستقبله.

أمـا «خالـد أبو العمايـم» فإنه يحـاول أن يمزق حبال شـبكة الماضي أيضـاً، ولكنه يعجز، علـى الرغم ممـا كان يمتلكه من جاه وسـلطان ومال؛ فقد سـافر إلى الخارج لمتابعة دراسـته العسكرية، ثم عاد ضابطاً، وكان في إمكانه أن يتزوج ويتجاوز علاقته بآمنة، ولكنه لـم يستطع، بل إنه قضى سنوات طويلة يبحث عن أثرها مستغلاً منصبه في السلطة، وعندما تتقدم به السن يخيـل إليـه أنه عثر على «آمنـة» في صورة «مها» التي كانت تشـبهها تماماً، ولكـن حلمه يتبدد عندما يتضح أنها لا تمت إليها بأي صلة، فيعزي نفسه بخطبتها لابن أخيه.

وكما نرى فإن الزمن الماضي هو الذي يحدد مصائر الشـخصيات الروائية في عالـم «عبده خال» الروائي، وكأنه قدرها الذي لا فكاك من قبضته.

ومع ذلك فإن الزمن الماضي في «مدن تأكل العشب» وفي «الأيام لا تخبئ أحداً» يظل زمناً فيزيقيـا يمكن أن يتـراءى في الحياة الواقعية بوصفه ظاهرة إنسـانية يمكن رصدها في كثير من الأوساط البشرية في كل زمان ومكان، بغض النظر عن كونها ظاهرة غير سوية.

ب – أطروحة الزمن الميتافيزيقي:

تتـراءى إرهاصـات هذه الأطروحـة في فكرة «دائريـة الحياة»، وهي الفكرة التي أسـهمت إسـهاما كبيراً في صياغة الخطاب الروائي معنى ومبنى في سـائر روايـات «عبده خال» خاصة في رواية «الطين».

فـي رواية «مدن تأكل العشـب» تطـل علينا فكـرة «دائرية الحياة» من خـلال دوامة الضياع والرحيل التي تبتلع شخصيات الرواية ثم تلقي بهم هياكل خائرة مهملة على هامش الحياة.

---

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحداً. ص19.

إن كلّاً مـن «يحيى» و«الوصابـي» و«الصدفة» و«البوصة» تائهون يسـيرون على خط دائرة محكمـة الإغـلاق، لا يحيدون عنها؛ وهـذا الضياع ليس ضياعـاً اجتماعياً ناتجـاً عن التحول الذي شهدته المدينة الخليجية التي تتخذ «جدة» مثالاً أو أنموذجاً لها فحسب، وإنما هو ضياع وجـودي كذلـك، وإذا كان هذا الضيـاع مضمراً في «مدن تأكل العشـب»، فإنـه يغدو صريحاً وواعياً في «الأيام لا تخبئ أحداً».

إن «بندر العديني» و«خالد أبو العمايم» و«عبدالله أبو حية» كلهم سجناء الماضي وسجناء دائرة الحياة الميتافيزيقية التي يكتشف بعضهم أنها دائرة الموت في نهاية المطاف:

«لم أكن أعرف تحديداً نهاية الرحلة التي قطعتها غريباً ومنزوياً كفأر ملّته الجحور وقذفت به مراراً إلى خارجها، فأخذ يبحث عن جحر جديد، منذ أن نولد ونحن مسـكونون بالفجيعة، والصراخ والألم، مسكونون ببذرة الموت، ومع ذلك نجزع حين يداهمنا غيث تلك البذرة»[1].

تلك هي الحقيقة التي يكتشفها «أبو مريم» في أثناء تأملاته في السجن.

ونسجل هنا التفاتة «أبو مريم» إلى تكرار الدخول إلى «الجحور» والخروج منها، واستمرار الفجيعة والصراخ والألم، إن كل ذلك إفراز من إفرازات الموت الذي يرحب به «أبو مريم» في هـذه الفقرة بوصفه المحيط الأسـاس لدائرية الحياة، ومـا دام الأمر كذلك فإن «بندر العديني» يستسلم لهذه «الدائرية» في امتثال وخضوع صوفي أو رواقي.

وهـذه «الدائريـة» المحكمة تتراءى كذلك فـي الإيقاع الفضائي الـذي يحكم حركة بعض الشخصيات الرئيسة في «الأيام لا تخبئ أحداً»، وخاصة في حركة «عبدالله» الذي يدخل إلى السجن لما يرتكبه من إخلال بالنظام، ويتوق إلى الخروج منه، ثم يحن إلى دخوله مرة أخرى، وهكذا دواليك، وكذلك الأمر بالنسـبة إلى «بندر العديني» الذي يعبر عن اقتناعه بالانتظام في هذه الحركة الدائرية فيوصي من يخرج من زنزانته «الضيقة بالعودة سريعاً»[2].

كما تتراءى لنا هذه الدائرة في فكرة انتقال الخطيئة من جيل إلى جيل بالوراثة؛ وهي الفكرة التـي يعبـر عنها «أبو مريم» مؤكداً أن في أعماقنا وحوشـاً مختبئة، «وحين نسـهو عنها تتسـلل إلى الخارج وترينا قبح بعضنا، نحن كائنات تتسـتر على مجرمين سـفلة وقتلة مدمني الدم، إننا

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحداً. ص18.

(2) عبد خال: الأيام لا تخبئ أحداً. ص33.

معلقون بذلك الخيط الذي سال ذات يوم من جبهة هابيل، نتوارث سفك الدماء»[1]، على حد تعبيره.

ولعلـه من نافل القـول أن نلفت النظر إلى علاقة فكرة «دائرية الحياة» بالزمن الميتافيزيقي؛ لأنّ هذه الدائرية لا يمكن أن توجد خارج الزمن بطبيعة الحال.

وفـي روايـة «الطيـن» تتراءى هـذه الدائرة بوضـوح تام حتى تغـدو قيمة رئيسـة، فالدكتور «حسين مشرف» أستاذ علم النفس في أحد المشافي العسكرية يفجأ بشاب فارع القامة عريض المنكبين، يدخل إلى عيادته، وما يكاد يجلس مطمئناً حتى يأخذ في الهذيان وكأنه رجل داهمه النزع الأخير:

«للتوّ عدت من الموت...

أذكر هذا جيداً...

ولست واهماً البتة»

ويتردد ذلك الشاب على عيادة الدكتور مشرف مراراً، وفي كل مرة يؤكد أنه مات وعاد إلى الحياة، وهو ما يجعل الطبيب يأخذ الأمر مأخذ الجد ويشـغل بهذه المسألة التي تغدو هاجسه الوحيـد على امتداد الرواية محاولاً تفسـير هذه الظاهرة في ضـوء المناهج العلمية والتاريخية والسـحرية، مسـتعيناً بأصدقائه ومعارفه بدءاً من العالـم المتخصص في الفيزياء أو الكيمياء أو الأحياء حتى المشعوذ من السحرة والمنجمين.

ولكـن «عبـده خال» لا يرهق الرواية بالآراء والبحوث العلمية أو الفلسـفية أو الدينية حول إشكالية الحياة والموت، بل يخصص لـه «ملاحق» تضم رسائل ويوميات وتقارير ومقابلات، أما المتن فإنه يجعله معرضاً للسرد والحوار والتحليل والمواقف الروائية الثرية.

إن هذه الإشـكالية التي تصبح محور حياة الدكتور مشـرف ترجّ قناعاته وأحكامه المسـبقة التـي كان يتفيأ في ظلالها الداكنة منذ أمد طويـل، فيترك عيادته ويخرج باحثاً عن هذه الحقيقة الإنسـانية الكبـرى، ويبحـث عن ذلك الشـاب الغريب ويسـعى إلـى مقابلته والاسـتماع إليه، ويرحـل إلى قريته مقتفياً آثاره مسـجلاً الحكايـات والوقائع المتصلة بعائلتـه كي يعود فينكب على تحليلها والربط بين أجزائها وأمشاجها.

---

(1) المصدر نفسه. ص36.

ومـن إفضـاء هذا الشـاب الغريب الـذي لا يذكر اسـمه فـي الرواية، ومن خيـوط الأخبار والمعلومـات التـي يجمعها الدكتور مشـرف يُنسَـج جانب مـن المتن الروائي ومـؤداه أن هذا الشاب أصيب بمرض غريب أنحل جسده بالحمى، وجعله يهذي ويزعم أن هامته قد انفصلت عن جسـده، وأخذت تحلق في الفضاء، وتتقمص كائنات وحيوانات تسـتحيل مرة إلى جبل، ومرة إلى جمل، ومرة إلى تيس، ومرة إلى ديك، وهكذا دواليك.

وبمـا أن القرية سـبق لها أن عرفت بعض الحالات المرضيـة الغريبة [كالوباء الذي أصاب الفتى «يوسـف عبيد» الذي تصلبت عروقه وانتفخ جلده «وتقرح عن دود صغير نهش جسـده، ثم خرج باحثاً عن أجسـاد أخرى بين الأحياء فالتهم خمسة من الحجامين الذين كانوا يريدون أن يعالجـوا يوسـف!، فأصاب القرية هلـع، وأوصى أحد الأطباء بأن يحـرق هو ومن معه من أهـل بيته منعاً لانتشـار ذلك الوباء][1]، فإن أهله تخلصوا منه بعد أن يئسـوا من شـفائه فكفنوه ودفنوه ظانين أنه مات، ولكن «مسعدة» الراعية تذهب إلى المقبرة وتستخرج جثته وتنقذه، ثم تغويه فتغريه بمضاجعتها.

وبذلك يكون هذا الشاب قد عاد إلى الحياة وأراد أن يصف تجربته للدكتور حسين مشرف ملتمساً فهم هذه الظاهرة الخارقة.

ويتخـذ «عبده خال» من هذه الحادثـة منطلقاً للبحث في إمكانية العودة إلى الحياة، فينتهي إلى نتائج مذهلة تقلب الرؤية إلى الحياة والكون والخلق رأساً على عقب، وهذه النتائج يمكن تلخيصها في فكرة «دائرية الحياة»، وأطروحة الزمن الميتافيزيقي.

يحشـد الدكتور «حسـين مشـرف» منظومـة ثرية مـن المعلومـات والمناهـج العلمية التي تخلخل قناعة القارئ وتجعل رؤيته مستساغة ومقبولة.

وخلاصة الرؤية التي يدافع عنها الدكتور «حسـين مشرف»، ومن ثم «عبده خال» نفسه، أن الحياة توجد في رحم الموت، وأنه ليس هناك حد فاصل بينهما كما نتوهم، «فما نظنه حياة هو دهليز من دهاليز الموت»[2] في الحقيقة، «فنحن لا نحيا في الحياة، بل نموت فيها»[3].

ويمكـن تفسـير هذه الرؤيـة في ضوء القـول بفكرة التناسـخ التي كانت رائجة فـي العقائد

---

(1) عبده خال: الطين. ص15.

(2) عبده خال: الطين. ص297.

(3) المصدر نفسه. ص216.

الهنديـة القديمـة، إلا أن «عبـده خـال» يبذل جهـداً كبيراً في اسـتقصاء الأدلة العقليـة والنقلية والعلمية التي تجعل هذه الفكرة مقبولة منطقياً وعلمياً ودينياً.

من الصعب في هذه العجالة أن نسوق كل الأدلة التي يسوقها الدكتور «حسين مشرف» كي يبرهن على صحة مقولته، وإنما نكتفي بتسجيل التسويغات والحجج والشروحات الآتية التي بثها «عبده خال» على ألسـنة أصدقائه الذين كان يحاورهم أو يراسلهم، وعلى لسان «مريضه» الذي ظل يؤكد أنه مات ثم عاد إلى الحياة.

1 – مما يؤنس إلى أطروحة الزمن الدائري الميتافيزيقي الذي يوغل في السرمدية أن الإنسان يختزن في ذاكرته أحداثاً صغيرة وأشياء ليس لها أي قيمة، وإذا ذكرت فإنها تضمحل كالنيازك الشاردة؛ فلماذا تختزنها الذاكرة؟

السـبب الـذي يقدمه الكاتب بلسـان «مريضه» أنها تومئ إلى تجربـة معينة مرت بها النفس الفردية في زمن سـحيق، وسـجلت على صفحة الوجدان، ثم أخذت تطفو على السـطح كلما سنحت الفرصة، ولذلك فإنها «أشبه بقطرة ماء سقطت في صحراء مجدبة من ملايين السنين، تغـور وتتلاشـى كأنها لم تكـن؛ فالأحداث التي تغور في الذاكرة أشـبه بحجـر جُمع في خزنة نقود ذهبية، ومن يفتح تلك الخزنة فلن يشغله ذلك الحجر الصغير أمام لمعان القطع الذهبية، وسيقذف به حتماً، أو يتركه في مكانه منطفئاً، مهملاً»[1].

هذه الذاكرة الأبدية الممتدة في الزمن السـرمدي الميتافيزيقي هي التي تفسـر تعلق الشاب «المريضى» بالراعية «مسعدة» أو انجذابه نحو «زينب» [وهي ابنة جار آواه أيام الوباء والتشرد].

وكمـا نـرى فإن هذه الذاكـرة الميتافيزيقية السـرمدية تضاهي الذاكـرة الأفلاطونية المثالية (نسـبة إلى عالم المثل في النظرية الفلسـفية ا لأفلاطونية) التي تسـوغ التجاذب العاطفي بين الذكر والأنثى.

2 – إن الروح لا تفنى، بل تحل في كائنات أخرى، والإنسان ينحل في الكائنات الأخرى شيئاً فشيئاً؛ «فهو يسفح ملايين من ذاته[2]، وكل نسخة منه هي تعدد لأشكال الوجود، لكن الذي يبقى نسخة واحدة تذوق العتب والمرارة من خلال ما نطلق عليه الحياة»[3].

---

(1) عبده خال: الطين. ص130.

(2) يقصد الحيوانات المنوية.

(3) عبده خال الطين. 299.

وطالما أن الروح خالدة منبعثة في أقفاص أو أجساد أخرى فإن كل إنسان يمكن أن يحمل في أعماقه عدداً كبيراً من الحيوات السابقة التي تذكرنا بها أسماؤها؛ وهو ما يفسر إحساس بطل رواية «الطين» بأنه ينوء تحت ثقل ثلاثين جثة:

«إننا نحمل جثثنا ونحنّ لاستنشاق روائحها... ثلاثون جثة أحملها بكل تفاصيلها، وكلما حاولت المضي في أيامي سحبتني إليها وأجلستني بجوارها. كيف يمكن لنا أن ننسى هذه الجثث التي قبرناها في أعماقنا، بعضها تم قبره لأنه مات، وبعضها نقبره وهو ما يزال حياً. إن أسماءها تعيدنا إليها، ولو لم يكن هناك أسماء لغارت تلك الجثث في علبة الذاكرة الرخوة، ولاختلطت بمسميات عديدة»[1].

ذلك ما صرح به الشاب المريض بطل رواية «الطين» لطبيبه الدكتور «حسين مشرف».

ويترتب على خلود الروح أن كل الصفات الأخلاقية الحميدة أو الذميمة تظل مسجلة على صفحتها، وكأنها شريط ممغنط يحافظ عليها وينقلها إلى المستقبل باستمرار.

«إن الكوارث العظيمة لا تذهب صفاتنا المبتذلة. لقد تم ترحيل الخسة والدناءة والغدر والفسق والجحود، وكذلك النبل والإيثار والكرم: جميع الصفات تم ترحيلها عبر الزمن، ونحن السفينة التي تقلها. نحن نسخ من سفينة نوح نقوم بنقل ما نحتاج إليه من صفات متبذلة ونبيلة لكي تدور بنا بحور الكون من غير أن ترسو وتعلن نهاية الكارثة الإنسانية»[2].

هكذا كان ينظر بطل رواية «الطين» إلى الأخلاق في ضوء خلود الروح.

3 - إن فكرة دائرية الحياة ومن ثم دائرية الزمن، تشمل سائر الكائنات ولا تقتصر على البشر؛ فكأن الحياة «عثرت على مطبعة لاستنساخ كائناتها، وبالتالي واصلت هذاالتكاثر مقابل موت مؤقت»[3].

وهذه الفكرة لم يكن يؤمن بها بطل الرواية فحسب، وإنما كان يؤمن بها الدكتور «حسين مشرف» كذلك، ويحاول أن يلتمس ما يؤكد صحتها في طبيعة الحياة التي تخضع للشكل الدائري الذي يعد أرقى الأشكال في نظره:

(1) المصدر نفسه. ص303.

(2) عبده خال: الطين. ص304.

(3) المصدر نفسه. ص308.

«أؤمن بأن أرقى الأشكال هي الدائرة، وكل الموجودات تسير في هذا الفلك، دورة المطر.. دورة الغذاء.. الدورة الدموية.. تعاقب الفصول.. دورة الأرض ودوران الفلك.

دوائر تضيق وتتسع، والحياة دائرة تكتمل لنا ظاهرياً بالموت، لكنها تكمل دورانها بعد اكتمال حلقتها»[1].

فالأشياء كلها تتحرك في دائرة مغلقة، من اليسار إلى اليمين، وما حركة البويضة والأرض، والكون، والذرة، والشمس، إلا مثال ملموس يؤكد فكرة دائرية الحياة، وبالتالي يؤكد دائرية الزمن[2] الذي يغدو زمناً ميتافيزيقياً يمتد دائرياً.

4 – وفقاً لهذه الرؤية فإن مقولة الزمن الماضي أو الزمن المستقبل تغدو مقولة لاغية لا معنى لها.

إن «النجوم التي نراها تبعد بمقدار 500 مليون سنة ضوئية، وإذا أردنا رؤيتها في حاضرها فنحن محتاجون إلى 500 مليون سنة ضوئية. إذن، نحن حين نشاهد نجماً فإننا بذلك نشاهد هذا الماضي في الحاضر. الماضي يعيش حاضرنا.

أفلا توجد حياة ماضوية تعيش في حاضرنا وتعيش في مستقبلنا، وأن نعيش نحن في ماض سابق ومستقبل قادم؟!»[3].

على هذا النحو يحاول الدكتور «حسين مشرف» أن يستأنس بنظرية «إنشتاين» النسبية في البرهنة العلمية على كون الحد الفاصل بين الماضي والحاضر حداً وهمياً؛ فإذا كنت «أنت في بيتك في أقصى شرق الكرة الأرضية، وآخر في أقصى شمال الكرة الأرضية، ونشاهد مباراة تقام في وسط هاتين النقطتين، وستكون الساعة في ملعب كرة القدم تشير إلى الثامنة مساء، فالجالس في الشرق سوف يعيش الماضي بفارق عدد من الساعات، والجالس في الشمال سوف يعيش المستقبل بفارق عدد من الساعات، وكلاهما لا يشعر بهذه الخلخلة الزمنية. كلاهما يعيش اللحظة التي يحسبها الحاضر، بينما تكون تلك اللحظة جمعت ثلاثة أزمنة!»[4].

---

(1) المصدر نفسه. ص350.

(2) يرجع إلى الرواية. ص355.

(3) عبده خال: الطين. 368.

(4) عبده خال: الطين ص369.

يقـدم «عبده خال» كثيراً من القرائن العلمية الأخرى في مجال الأحياء والكيمياء والفيزياء بغية إقناع المتلقي بهذه الرؤية الطريفة، وذلك بألسـنة شـخوص رواياته التي تغدو أبواقاً تبث خطاباً ذا مسحة علمية[1].

5 - إن الدكتور «حسين مشرف» لا يستعين بالعلم في البرهنة على صحة هذه الأطروحة فحسب، وإنما يستعين بالدين كذلك، ومن هنا نراه يحرص على استشارة بعض الأئمة والفقهاء الذين يزودونه بآيات قرآنية وأحاديث نبوية شريفة تؤكد تلك الرؤية، من مثل قوله تعالى: «اللهُ يَتَوفَّى الأنفس حين موتها، والتي لم تمت في منامها، فيمسك التي قضى عليها الموت، ويرسل الأخرى إلى أجلٍ مسمى إن في ذلك لآيات لقوم يتفكرون»[2]، وقوله تعالى: «أو كالذي مرّ على قريةٍ وهي خاويةٌ على عروشها قال: أنى يحيي هذه الله بعد موتها؟! فأماته الله مائة عامٍ ثم بعثه، قال: كم لبثت؟ قال: لبثت يوماً أو بعض يوم. قال: بل لبثت مائة عام، فانظر إلىً طعامك وشرابك لم يتسنَّه، وانظر إلى حمارك ولنجعلك آية للناس، وانظر إلى العظام كيف ننشزها ثم نكسوها لحما، فلما تبين له قال: أعلم أن الله على كل شيء قدير»[3]، وقول الرسول ﷺ: «الناس نيام، متى ما ماتوا تنبهوا»[4].

وأيـاً مـا يكن فإن هذه الرؤيـة إلى الكون، بغض النظر عن كونهـا صحيحة أو خاطئة، تلغي حرية الإنســان إلغاء تاماً وتجعله كائناً مسـتلباً يؤدي وظيفة الـدوران على محيط دائرة الحياة، ويتصـرف وفقـاً لشـريط ذاكرته «الممغنط» الـذي يمتد عبر الزمن السـرمدي، وهـو ما يجعل الحياة ضرباً من العبث والوهم، لا تختلف في مضمونها عن حياة «سـيزيف» الذي حكم عليه أن يدفع صخرته إلى قمة الجبل طوال عمره دون فائدة ترجى، ولعل بطل رواية «الطين» يومئ إلى هذا العبث المقلق صراحة في اعترافاته التي كان يدلي بها للدكتور «حسين مشرف» عندما عبر عن حيرته ومعاناته الوجودية الناجمة عن هذه الرؤية:

«لا أعانـي خرفـاً وإنما حيرة تبسـط أطنابها في هذه المخيلة المتسـارعة لنقض كل شـيء. وهناك عقول تعمد لتركنا معلقين في وساوسـنا، مشنوقين بها، تتدلى أعناقنا من تلك المشانق

(1) يرجع إلى «ملاحق «الرواية. ص293ـ399.
(2) نقلاً عن وراية «الطين». ص336. (سورة الزمر/ آية 42).
(3) نقلاً عن وراية «الطين». ص337. (سورة البقرة / آية 259)
(4) نقلاً عن الرواية. ص336.

من غير أن ننعم بالموت، أو نتخلص من هذه اللحظة الدائمة المعبأة بالفزع. لو آمنا بهذا فنحن غير موجودين، عندها فقط سنشعر بسخف كل الأشياء التي نتحارب للوصول إليها أو لها»[1].

فضلاً عن هذا كله فإن هذه الرؤية السكونية إلى الحياة توقف عجلة التطور والارتقاء وتجعل التاريخ يكرر نفسه دون غاية منطقية معينة تسوغه.

ومع ذلك كله فإننا نسجل للروائي «عبده خال» حرصه على محاولة تقديم رؤى جديدة أصيلة في أعماله، وحرصه على كسر واجهة الأنماط الفكرية الجاهزة، على الرغم من إفادته من معين الفكر الديني الهندي القديم، ومن معين التصوف الإسلامي، من مثل نظرية «الحلول» ونظرية «الفيض»، فضلاً عن إفادته من فلسفة أفلاطون وإفادته من بعض الطروحات العلمية، وخاصة طروحات «آينشتاين» في نظرية النسبية.

وبذلك يستطيع «عبده خال» أن يمد جسوراً قوية بين الرواية والعلم والفلسفة والعقائد.

* * *

وختاماً فإن «عبده خال» يأخذ أطروحة الزمن مأخذ الجد فيعبر عنها في أسلوب روائي عذب في شقها الفيزيقي بروايتيه «مدن تأكل العشب» و«الأيام لا تخبئ أحداً»، ويحشد كثيراً من البراهين العقلية والنقلية والعلمية التي تؤنس إلى صحتها في شقها الميتافيزيقي بروايته «الطين»، وهو ما يمنح هذه الأعمال الروائية بعداً فكرياً فلسفياً عميقاً يجعلها ترقى إلى مستوى أعمال أدبية عربية مماثلة، مثل «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم، و«السد» لمحمود المسعدي، و«أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، و«شرق الوادي» لتركي الحمد.

* * *

(1) سيزيف بطل أسطوري في التراث الإغريقي، حكمت عليه الآلهة أن يدفع صخرة إلى قمة الجبل كي تتدحرج إلى سفحه ويعود إلى دفعها من جديد، وهكذا دواليك.
الطين. ص298.

أطروحة الفراغ في رواية «نباح»
لـ «عبده خال»

آخـر مـا نشـر للكاتـب العربـي السـعودي «عبده خـال» روايـة «نبـاح» التي صـدرت عن «منشورات الجمل» بـ «كولونيا» (ألمانيا) سنة 2004 في طبعتها الأولى.

وهي رواية تتسم بكثير من الجرأة السياسية والاجتماعية والفكرية، فضلاً عن كونها تكسر واجهـة الخطـاب الروائي المعهود في أعمال «عبده خـال»؛ وذلك من حيث كونها تقترب من الحياة المعيشـة الواقعية الفظة أكثر من اقتراب سـائر رواياته الأخرى، وهي تحديداً: «الموت يمر من هنا»، و«الأيام لا تخبئ أحداً»، و«مدن تأكل العشب» و«الطين».

ومـا تجدر الإشـارة إليـه بداية أن الفراغ فـي المعجمات القديمة (كـ «لسـان العرب» لابن منظـور، و «معجـم مقاييـس اللغـة» لابـن فارس) يـكاد يقتـرن بالدلالـة الماديـة؛ إذ يقصد به «الخلاء»[1] أو «الخلو»[2]، وهو خلاف الشُّغْل.

أمـا المعجمات الحديثـة فإنها تقرن «الفراغ» بالدلالات المعنوية المجازية أكثر مما تقرنها بالـدلالات الماديـة؛ فقد ورد فـي «المنجد في اللغة والأعلام» للمعلـوف أن «الفراغ: الخلو: «فراغ إناء»، الفراغ فسـحة لا شـيء فيها: «سدّ فراغاً»، الفراغ: متسـع من الوقت لا انشغال فيه «سـاعات الفراغ»، الفراغ النقـص في حالة، في وضع: «كانوا يحتاجون إلى عربات وأسـلحة فملـئ هـذا الفراغ».الفراغ: الشـعور بالغياب، بالنقـص أو الحرمان: «ترك موتـه فراغاً كبيراً». الفراغ: المكان الخالي من الأجسام»[3].

والمتأمـل فـي معانـي هذه المادة فـي المعجمات اللغويـة يلحظ أنها تنحصر فـي المعاني الحقيقيـة، كــ: «فراغ إنـاء» أو «المـكان الخالي من الأجسـام»، وفـي المعانـي المجازية، كـ «الشعور بالغياب أو النقص أو الحرمان».

أمـا المعاني الفلسـفية لهـذه المادة فإنهـا غائبة تماماً في المعجمات الفلسـفية التي يشـفع

(1) يرجع إلى «لسان العرب» لابن منظور. دار صادر. المجلد الثامن. بيروت. ص444.

(2) يرجع إلى «معجم مقاييس اللغة» لابن فارس. الجزء الرابع. مكتبة الخانجي. الطبعة الثالثة. القاهرة 1981. ص493.

(3) المنجد في اللغة والأعلام. دار المشرق. ط37. بيروت 1986. ص952.

لمصنفيها إهمالهم لها وعدم الاهتمام بمرادفاتها، من مثل «العدم»[1] أو «اللاوجود»[2].

ولعلنا نستطيع أن نجمل معاني هذا المصطلح فيما يأتي:

❋ **العدم** (Non Being / Neant):

أ. العدم ضد الوجود، وهو مطلق أو إضافي كما يذكر ابن سينا[3]؛ فالعدم المطلق هو الذي لا يضاف إلى شيء، والعدم الإضافي مقيد يضاف إلى شيء بعينه، كأن يقال: عدم الأمن، أو عدم التأثر. ويمكن أن يكون سابقاً أو لاحقاً.

ب . يذهب «برغسون» إلى أن معنى العدم المطلق معنى متهافت ينطوي على مفارقة؛ فطالما أن حذف الشيء يوجب استبدال غيره به، وطالما أنه لا يمكن تصور غياب الشيء إلا إذا أمكن تصور حضور شيء آخر في مكانه، فإن فكرة حذف كل شيء ليست سوى فكرة متناقضة «كفكرة الدائرة المربعة»[4].

ج . ويعد العدم عند «هيغل» مساوياً لمعنى الوجود[5].

د . يطلق «كانط» هذا المصطلح على كل تصوّر أجوف ليس له موضوع حقيقي، ويطلقه أحياناً على غياب إحدى الكيفيات المحددة، كالبرودة والظل، كما يطلقه على صورة الحدس التي ليس لها جوهر يسمح بتمثل هذه الصورة، كما يطلقه على كل تصور متناقض[6].

هـ . أما «سارتر» فإنه يؤكد أن «لمفهوم العدم صفة مصطنعة؛ لأنه لا معنى له إلا من جهة ما هو نفي شيء، أو فقدان شيء، ومعنى ذلك أنه لا وجود للعدم بذاته، إنما الوجود للكائن

---

(1) يرجع إلى «المعجم الفلسفي» للدكتور مراد وهبة. دار الثقافة الجديدة. ط3. القاهرة 1985. ص266.

(2) يرجع إلى «المعجم الفلسفي» للدكتور جميل صليبا. الجزء الثاني. دار الكتاب اللبناني. بيروت (د.ت). ص279.

(3) يرجع إلى كتاب «فلسفة الطبيعة عند ابن سينا» للدكتور محمد عاطف العراقي. دار المعارف. ط2. القاهرة 1983. ص143.

(4) يرجع إلى كتاب «تاريخ الفلسفة المعاصرة» التطور الخالق لبرغسون. للدكتور بديع الكسم. منشورات جامعة دمشق. مطبعة خالد بن الوليد. دمشق 1990. ص92-94.

(5) يرجع إلى «المكتبة الهيجلية/ الدراسات» للدكتور إمام عبدالفتاح إمام. المجلد الأول. مكتبة مدبولي. القاهرة 1996. ص192-193.

(6) يرجع إلى كتاب «نقد العقل المجرد» لكانط. ترجمة أحمد الشيباني. دار اليقظة العربية. بيروت. ص69-77.

الذي يتصور عدم الأشياء، فكأن العدم لا يجيء إلى العالم إلا بطريق الإنسان»[1].

هذا عن مفهوم «العدم» أو «اللاوجود»، أما مفهوم «العدمية» المشتقة من العدم فإنه ينحصر في ثلاثة معانٍ:

أ . العدمية الفلسفية (Nihilisme Philosophique) وتعني إنكار وجود أي شيء على الإطلاق، أو إنكار قدرة العقل على الوصول إلى الحقيقة[2].

ب. العدمية الأخلاقية (Nihilisme Moral)، وتعني إنكار القيم الأخلاقية وإبطال مراتبها[3].

ج . العدمية السياسية (Nihilisme Politique)، وهي مرادفة للفوضوية (Anarchisme)[4].

***

وأياً ما يكن الأمر فإن «عبده خال» في روايته «نباح» لا يقدم أطروحة الفراغ أو العدم بسائر أبعادها ومفهوماتها التي أومأنا إليها، لكنه يقدمها بمفهومها السياسي والاجتماعي والوجودي تحديداً، ويسمها بميسمه الخاص، وهو ما سنفصل القول فيه في متن هذا البحث.

وقبل ذلك يجدر بنا أن نلخص أحداث الرواية بإيجاز شديد:

تـدور أحـداث هـذه الروايـة في أعقاب حـرب الخليـج الثانيـة وترصد آثار تلـك الحرب المدمرة على وجدان العامة من الناس وعلى الحياة الاجتماعية والسياسـية، ولكنها تتخذ من تلك الحرب خلفية لحدث رئيس مؤداه أن بطل الرواية الذي يسرد الأحداث صحافي سعودي ينحـدر من أصـول يمنية ضامرة، يكلف بتغطية أعمال «مؤتمر الديموقراطيات الناشـئة» الذي يعقدفي اليمن، فيقبل القيام بهذه المهمة التي سوف تتيح له مواصلة البحث عن حبيبته «وفاء» اليمنية المهاجرة التي تعلق بها منذ الصبا، واضطر أن يتزوج وينجب من غيرها بعد عودتها إلى موطنها، لكنه ظل يذكرها باستمرار ويستقصي أخبارها كلما سنحت الفرصة، على الرغم مما يثيـره ذلك مـن زوابع تعصف بحياته الزوجية في نهاية المطـاف، فينفصل عن زوجته ويتخلى عن أبنائه.

وبعد نهاية أعمال المؤتمر المذكور يتفرغ بطل الرواية للبحث عن «وفاء» مسترشداً بأرقام

(1) يرجع إلى «المعجم الفلسفي» للدكتور جميل صليبا. الجزء الثاني. ص65.

(2) المرجع نفسه. ص66.

(3) الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه. ص66 – 67.

هواتـف بعض الأشـخاص الذين يعرفون والدها «موسـى الفيل» الـذي كان لاجئاً في إحدى قـرى منطقـة «جازان»، وفـي مقدمة هؤلاء غريمـه القديم «غلام الجحش» الذي كان حارسـه الليلي في أثناء لقاءاته مع «وفاء».

وبعد لأي يستطيع بطل الرواية أن يقابل «غلاماً» الذي أصبح يعمل في ملهى ليلي في فندق «وضاح» السيِّىء السـمعة في مدينة «عـدن»، ويعرض عليه مبلغـاً مالياً كبيـراً حتى يدله على مكان «وفاء»، فيصعق عندما يكتشـف أنها باعت شرفها وغدت مومساً في ذلك الملهى نفسه، وقد تنكرت تحت اسم «شمس».

وفـي موقـف درامي مفعم بالأسـى يتعرف البطل على «وفاء» في سـوق الرذيلة، فتتوسـل إليه أن يصفح عنها وينسـاها، ويتبنّى صبيها الوحيد الذي لا يعرف له أب، فيفعل على مضض ويعود من حيث أتى.

ذلك هو ملخص أحداث رواية «نباح» لعبده خال، فما ملامح أطروحة الفراغ فيها؟

قبل الإجابة عن هذا السـؤال الأهم في هذا البحث يجدر بنا أن نلفت النظر إلى أن ملامح أطروحـة الفـراغ تتراءى من خـلال الخطاب الروائي أساسـاً، ولكنها تتراءى أحياناً بأسـلوب تقريـري مباشـر؛ وذلك يعنـي أن «عبده خـال» أراد أن يـزاوج بيـن التلميح الفنـي والتصريح الفكري كما سنرى.

1 - الفراغ السياسي:

يتراءى مفهوم هذا الفراغ في رواية «نباح» من خلال أسـلوب تصوير أثر حرب الخليج في الحيـاة العامة في المملكة السـعودية؛ فقد انقسـم الرأي العام بين مـادح وقادح للأطراف التي أشـعلت تلك الحرب، فهناك من يصب جام غضبه على «صدام حسين» الذي هتك الأعراض فـي الكويت، ونهب وسـلب وخرّب وأزهـق الأرواح وبث الرعب في قلـوب الناس الآمنين بصواريخـه[1]، وهنـاك مـن يغضّ الطرف عـن «صدام حسـين»، ويدين «سماسـرة الحروب» الذيـن كانوا يسـتثمرون دماء النـاس، فيعقدون الصفقـات متذرعين بحمايتهـم[2]، وهناك من

(1) عبده خال: نباح. منشورات الجمل. الطبعة الأولى. كولونيا (ألمانيا) 2004. ص27.

(2) المصدر نفسه. ص27.

حسب تلك الحرب «فتنة أمريكا وبعض أعوانها من العرب»[1]، وهناك من يحمل على أمريكا والصهاينة الذين يريدون أن «يأكلوا لحوم» الناس و «يسحقوا عظامهم»[2] ويستغلوا خيرات المنطقة «إلى أبد الآبدين»[3]، وهناك من يرحب بالأمريكيين، و «يتمنى لو أن بوش يضع علم أمريكا على العالم العربي»[4]!

ولكن تلك الحرب تظل حرباً عبثية من قبيل «النباح» الذي لا طائل من ورائه، ولذلك فإنها تعد وجهاً من أوجه «الفراغ» الذي تعبر عنه هذه الرواية.

كما يتراءى مفهوم الفراغ السياسي في هذه الرواية من خلال الحوار الذي يدور بين بطل الرواية وبين زملائه من الصحافيين العرب الذين كانوا يغطون أحداث مؤتمر الديموقراطيات في اليمن؛ لأنَّ أغلب أولئك الصحافيين كانوا يتناقرون ويريدون أن يسوغوا سياسات بلدانهم ويدافعوا عنها في تعصب مقيت.

يسجل الكاتب حوار أولئك الصحافيين المتشنج بوصفه «جعجعة بلا طحين»، أو بوصفه «نباحاً» يعكس فراغاً مهولاً في الرؤية السياسية[5].

ومما يعبر بقوة عن الفراغ السياسي في هذه الرواية وصف «عبده خال» لملابسات انعقاد «مؤتمر الديموقراطيات الناشئة» وأعماله والنتائج المتمخضة عنه، ذلك المؤتمر الذي يكتب عنه بطل الرواية بأسلوب ساخر يفضح فراغه، منذ افتتاحه حتى اختتامه.

يعبر بطل الرواية عن التناقض بين شكل المؤتمر ومضمونه، فيصف أرتال العساكر التي كانت تحف بالطريق المفضي إلى المؤتمر:

«عبرنا عدة بوابات مخترقين أرتالاً من العسكر، ومع كل معبر تقف على جنبات الشارع مجموعات كثيفة من العسكر رُصُّوا في خطين متوازيين حاملين رشاشات وبنادق مختلفة الأحجام والأنواع، وعند كل بوابة - من بوابات القصر - يقلل السائق من سرعته ويكتفي حراس تلك البوابات بالنظر إلى اليافتة المعلقة في مقدمة السيارة (ضيوف المؤتمر)

---

(1) المصدر نفسه. ص34.

(2) المصدر نفسه. ص73.

(3) الرواية. ص231.

(4) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

(5) يرجع إلى الرواية. ص170 وما بعدها من صفحات.

فنعبر بيسر.

كان عـدد الجنـود المنتشـرين في الشـوارع وداخل القصر الرئاسـي أعـداداً مهولة، وربما لـو أحصيت عددهم منـذ أن غادرنا الفندق إلى الآن لعجزت عن إتمام هـذه المهمة لكثافتهم وتداخلهم»[1].

فما من ريب في أن مثل هذا الوصف ينضح بالدلالات والمرامي التي تفضح «فراغ» ذلك المؤتمر منذ البداية، وهو «الفراغ» الذي يترسـخ في ذهن المتلقي في ختام المؤتمر من خلال مـا يصفه بطل الرواية من طوفان الكلام الذي صدر عن رؤسـاء دول العالم الثالث المشـاركة من تشـدقٍ بـ «العدل، المسـاواة، حرية التفكير، التسـامح، الحوار، التنمية، الإصلاح، المرأة ودورها السياسي»[2]، وما إلى ذلك من الشعارات المناقضة للواقع المزري.

2 - الفراغ الاجتماعي:

يتـراءى مفهوم هذا الفراغ من خلال تصوير بعض الشـرائح الاجتماعية التي لم تكن تبالي بكارثـة حرب الخليج ومعانـاة الناس سـيكولوجياً واقتصادياً واجتماعياً بقـدر ما كانت تبالي باسـتغلال هـذه الظـروف الاسـتثنائية للإثـراء، ولعل أفضـل نمـوذج يمثل هذه الشـريحة هو «توفيق عبدالله» التاجر الذي اغتبط بهذه الحرب، وأراد أن يفيد منها، فأخذ يستورد الخوذات والكمامات الواقية من الغازات السامة التي يمكن أن يستخدمها صدام حسين في حربه.

ويشـبّه المؤلـف هؤلاء التجار أو «سماسـرة الحرب» بـ «الخفافيش التـي تنهض في الليل وتمتـص الدماء الطرية»[3]؛ فهم يعقدون الصفقات والاتفاقات بدعوى «الخوف» على أرواح الناس، ولكنهم في الحقيقة «يستثمرون» دماء أولئك الناس «كما يشتهون»[4].

ويتـراءى مفهوم الفـراغ الاجتماعي في هـذه الرواية كذلك في تدهـور العلاقات العائلية؛ فبطل الرواية يخفق في الحفاظ على زوجته، كما تخفق زوجته إخفاقاً ذريعاً في الحفاظ عليه، وتعجـز عن فهم طبيعة عمله التي تفرض عليه أن يسـافر باسـتمرار، وهو مـا أدى إلى انفصاله عنها وحرمان أبنائه من رعايته الأبوية، وإحساسه بالتشرد والضياع والفراغ الاجتماعي.

---

(1) الرواية. ص175.

(2) الرواية. ص216.

(3) الرواية. ص27.

(4) المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

وإذا كان هذا النمط من الفراغ الاجتماعي فردياً في الرواية لا يشكل ظاهرة اجتماعية عامة، فإن انهيار القيم الاجتماعية والأخلاقية العامة يبدو لنا بجلاء من خلال «تيمة» فندق «وضاح» في مدينة «عدن» اليمنية، فـ«عبده خال» يرسم لنا لوحة قاتمة لانحطاط القيم واستشراء الفساد وانغماس الناس في الرذيلة بأسلوب مكشوف لم نعهده في أعماله الروائية التي نشرها من قبل.

ومما يسهم في عمق الإحساس بالفراغ الاجتماعي في هذه اللوحة الإباحية (نعني فندق وضاح طبعاً) أن عناصرها الأكثر بروزاً التي كان يفترض أن تكون قدوة أو رموزاً للعدالة والنقاء تتعفر بحمأة الرذيلة، وفي مقدمة هذه العناصر عنصر السلطة الذي يمثله رجال الأمن المتمنطقين ببنادقهم ممن كانوا يتهافتون على الرذيلة في ذلك الفندق[1]، إضافة إلى «أصحاب النفوذ» الذين كانوا يترددون على ذلك الفندق أيضاً[2]، وكذلك عنصر المرأة التي كان يهيم بها بطل الرواية ويضفي عليها مسوحاً سحرية ملائكية، ويبحث عنها عدة سنوات كي يفاجأ بها في فندق «وضاح» في نهاية المطاف.

ينحدر بطل الرواية إلى هوة أخرى من الفراغ عندما يرتب «غلام الجحش» لقاء بينه وبين حبيبته «وفاء»، فيخلو بها في غرفة خاصة، ويراها «جثة ممددة مجمدة»[3] فيكفنها بغطاء السرير الأبيض ويدفع بها إلى القبر فيهيل «عليها عواصف من الغضب المكبوت»[4] والحزن الذي كان يغتال جوانحه، مخلفاً في أعماقه برزخاً حذف عميقاً من الفراغ.

ومرة أخرى نلفت النظر إلى أن هذا الفراغ يمكن أن يعد فراغاً فردياً لا فراغاً اجتماعياً، ولكننا لا نستطيع أن نتجاهل الجذور الاجتماعية لهذا الفراغ؛ لأنّ «وفاء» تنتمي إلى طبقة اجتماعية كانت تعاني من الفقر والحرمان، وتفتقر إلى الاستقرار في منطقة جغرافية خليجية قلقة، وهي منطقة «جازان» التي تقع عند الحدود السعودية اليمنية.

ومما يسهم في التعبير الصريح عن الفراغ الاجتماعي في هذه الرواية محاولة تشخيص مظاهر التردي الذي أصاب شريحة الموظفين الذين يشكلون همزة وصل بين

(1) يرجع إلى الرواية. ص289.
(2) يرجع إلى الرواية. ص313.
(3) الرواية. ص315.
(4) الرواية. ص316.

المجتمع والسلطة.

يصف لنا «عبده خال» تلك المظاهر بلسان بطل الرواية على النحو الآتي:

«هل تقبل أن نغوص للقاع، نتلمس جذور المشكلة، وأن نكتب عن الفساد الإداري، عن تأخر آليات الإدارة، عن البيروقراطية، عن غياب قانون (من أين لك هذا)، عن غياب الرقابة، عن تدني الأجور، عن تكلفة الحياة، عن غياب جوهر النظام، عن المحسوبية، عن سرقة المال العام، عن الرشوة، عن إهمال نفسية الموظف، عن مركزية القرار، عن سرقة أفكار الموظفين الصغار؟»[1].

يجسد لنا هذا النص الإحساس بالفراغ والفوضى الاجتماعية.

والجدير بالتسجيل أن الفراغ الأخلاقي هنا يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفراغ الاجتماعي؛ لأن القيم الأخلاقية تأتي في مقدمة القيم التي تحافظ على تماسك المجتمع وتضمن استمراره، وانهيار تلك القيم يؤدي حتماً إلى انهيار المجتمع وسقوطه في هوة الفراغ.

3 - الفراغ الوجودي:

يتراءى مفهوم هذا الفراغ في هذا العمل الروائي في إحساس البطل بالخواء الذي كان يحاصره في حياته الخاصة والعامة، وهو نفسه يعبر عن ذلك الإحساس ويحاول أن يخترقه دون جدوى، وكأنه قدر محتوم أو عبث وجودي يستحيل تسلق جدرانه الملساء العالية:

«لابد من وسيلة لاختراق الفراغ الذي أعيشه، لابد من نفق يوصلني إلى فراغ يقبل بتشكيل هذه اللوعة كمشهد تجريدي في لوحة لا يعتد بهندستها، أو كفقرة إذاعية عليها أن تنتشر في الفضاء في تمدد لا نهائي»[2]، على حد تعبير بطل الرواية الذي يحاول أن يتخطى ذلك الفراغ بالحب، فيأخذ في مطاردة طيف «وفاء» في أرجاء اليمن لعدة سنوات، وعندما يعثر عليها يصاب بخيبة عميقة ويئدها إلى الأبد كي يواجه مصيره بين جدران الفراغ.

لقد كانت «وفاء» بالنسبة إلى بطل الرواية خشبة النجاة التي ظل يحاول أن يمسك بها كي تنقذه من ذلك الفراغ العبثي، موهماً نفسه بانداياح ملامحها في سائر النساء، وهو ما اتخذه ذريعة للبحث عنها في كل أنثى:

---

(1) الرواية. ص249.

(2) الرواية. ص255.

«بحثي عنها في كل النساء جعلني رثَّ العواطف، أسكب لوعتي على وجه كل أنثى»[1].

ومـا من ريب في أن هذا الضرب من السـعي يماثل السـعي نحو الفـراغ، بل يعد وجهاً من أوجـه الفـراغ؛ لأن «وفـاء» المنقذة في هـذه الحال تتلاشـى وتفقد ملامح وجودهـا الكثيف، وكأنهـا قطرة الماء التي تتبخر في الهواء، وهو ما يوحي مسـبقاً باسـتحالة الخروج من سـجن الفراغ:

«فـي كل الرحـلات التي جلتها في مدن العالم كنت أبحث عـن وفاء، أبحث عن جزء منها في امرأة أخرى، وكل النسـاء اللاتي صحبتهن كانت كل منهن تحمل شـيئاً منها، كنت محتاجاً لأن أجمع نساء الأرض لأجدها فيهن!!»[2].

ذلك ما يدلي به بطل الرواية مسوّغاً انفلاته، وهو ما يشكل نقلة أخرى إلى مستوى آخر من مستويات الفراغ[3].

ويذكـر هنا أن الفراغ الوجودي الذي كان إفرازاً من إفرازات الفضاء الواقعي الذي عايشـه بطـل الروايـة، بقدر ما كان إفرازاً من إفرازات تجربته الحياتيـة، يتحول من فراغ ذاتي وجودي إلى فراغ موضوعي فلسـفي، أو يتحول من تجربة فردية خاصة كابدها بطل الرواية إلى تجربة جماعيـة عامـة يكابدها الإنسـان من حيث كونه إنسـاناً، تتراءى في تلك التأمـلات التي كانت تصدر عن بطل الرواية في شـكل حوار داخلي أو تداعي أفكار أو تعليق على موقف أو حدث ما.

ويكفـي في هذه العجالة أن نتمثل ببعض تلك التأملات التي نقتطفها من سـياقات مختلفة من الرواية:

1 - «للفراغ أشكال، أحجام، ومساحات، وروابط. والانتقال من فراغ إلى فراغ هي اللعبة، لعبة خفية، والنوم (الموت) شكل لم نستبنه بعد. النوم أداة حادة تفتح مغاليق الزمن وتعبر بك خارج الزمان والمكان، تقلك إلى فراغ آخر.. هناك زمن خاص وحكايات متداخلة وحوادث لا معقولة.. في النوم توجد في كل نقاط الزمن، ترى ما لا يرى، وتقول ما لا يقال، حتى عذابك يغدو ممتعاً، يمكنك أن تفزع وتنهض ووجيب قلبك يصل إلى

(1) الرواية. ص157.

(2) الرواية. ص298.

(3) يرجع إلى الرواية. ص301.

الحلقوم، وعندما تكتشف أنك كنت صيداً لكابوس وخيم تعود لتستلذ بذلك العذاب!!

النوم برهان ساطع على أننا ننتقل من الفراغ إلى الفراغ، هذه الفراغات المتعددة تشكل حواسنا، تصنع منا قوالب متغيرة، تتقولب في فراغها المستحدث»[1].

2 - «الدم، هذا الرعب الذي يؤجل الانتقال إلى الفراغات، أول دم سفك نقل البشرية من فراغ الحياة إلى فراغ الموت، فراغ تكون فيه النفس متهيبة من الانتقال، متهيبة من إضافة كتلتها إلى باطن الأرض»[2].

3 - «كل شيء يأتي من الفراغ ويذهب إلى الفراغ، الفراغ مثل الماء، دائماً يجد شقاً ينفذ منه، ليس هناك نهاية لأي شيء، كلنا خالدون، كلنا ميتون، خالدون في فراغ، وميتون في فراغ آخر»[3].

4 - «هبت القنوات الفضائية. ريح عاصف جندل كثيراً من آراء الكبير، خلخل ذلك المجتمع المتصلب، جعله يتنازل عن شيء من سطوته مقابل تغير يجد نفسه فيه قشة تتطوح في الفراغ.. فأخذ الكبير يبحث عن فراغ آخر تبقى له فيه قيمة.. الانتقال من الفراغ إلى الفراغ، وتشكيل فراغ آخر له مواصفاته التي تقبل بها وإلا رفض أحجامنا الجديدة»[4].

واللافت للنظر أن هذه التأملات في جملتها يطغى عليها النزوع الميتافيزيقي؛ ففي التأمل الأول يعد الموت انتقالاً من فراغ الحياة إلى فراغ آخر خارج حدود الزمان والمكان، والإنسان وفقاً لهذا التصوّر محكوم بالفراغات التي تشكله حتماً، وفي التأمل الثاني تعد أول جريمة ارتكبت على الأرض، وهي جريمة قتل الأخ لأخيه (قابيل وهابيل) أول انزياح من فراغ إلى فراغ، وفي التأمل الثالث الذي ينأى عن الميتافيزيقا تحليل لطبيعة العلاقة بين المجتمع والسلطة والخطاب الإعلامي في عصر العولمة، وفي التأمل الرابع تأكيد لحتمية الفراغ اللانهائي في الحياة والموت.

***

تلك أهم ملامح أطروحة الفراغ في هذه الرواية، فما ملامح الأداء الفني فيها؟ أو ما مدى

---

(1) الرواية. ص164.
(2) الرواية. ص255.
(3) الرواية. ص90.
(4) الرواية. ص208.

تعبير شكل هذه الأطروحة عن مضمونها؟

يبدو الخطاب الروائي في هذا العمل أكثر مباشرة واقتراباً من الواقع المعيش قياساً إلى الأعمال الروائية التي سبق لعبده خال أن نشرها، وهو ما يتراءى في المناقرات السياسية التي دارت بين الصحافيين العرب الذين يغطون أعمال مؤتمر «الديمقراطيات الناشئة»، تلك المناقرات التي كانت تتسم بالتشنج والواقعية والتمثل بوقائع تاريخية معاصرة، والجرأة على تناول سير رؤساء دول عربية صراحة.

ولكن الصور الفنية الجميلة واستخدام أساليب السرد الروائي المعاصر خفف من حدة مباشرة الخطاب الروائي وجعله خطاباً عذباً مستساغاً. فقد استطاع «عبده خال» بالصور الفنية أن يحجب بعض الشوائب اللغوية والنحوية التي تتخلل نصه، كما استطاع أن يرقى بنسيجه اللغوي إلى مستوى الخطاب الروائي الجمالي. ويمكن أن نستأنس هنا ببعض تلك الصور الفنية التي تميز الخطاب الروائي بهذا النص:

«بلدكم حظيرة كبيرة تربي العجول لتذبحها بهذا الملل»[1].

«تلك التهديدات التي انبثت من كرش صدام، وانتشرت كديدان صغيرة تنغل في ترقبنا لما يمكن أن تحدث فينا من دمار»[2].

«وأن تذبل داخل صحراء روحي الواسعة»[3].

«لنصب بيارق البهجة لتغطي على تلك الكآبة»[4].

«عشر سنوات مضت سريعة مباغتة التهمتنا وأبقتنا خارج الوقت. كل شيء تبدل فينا، وحلقت في أرواحنا هزيمة مبطنة، نمت أشجار اللامبالاة، ووفق الفراغ المثبت في معارفنا غدونا أكواباً لا يعنيها أي سائل تحمل، وأي شكل تتبلور فيه، وأي فم يدنيها من شفتيه»[5].

«وفي كل مرة يفعل أبي ذلك يفور عثمان الورديّ كقِدْرٍ لم يحكم إغلاقه»[6].

(1) الرواية. ص8.

(2) الرواية. ص20.

(3) الرواية. ص22.

(4) الرواية. ص23.

(5) الرواية. ص26.

(6) الرواية. ص73.

«وقف في آخر الشارع متربصاً بي كبومة لم تحفل عيناها الواسعتان إلا بمشهد واحد»[1].

«ويصلني صراخ زوجتي كآلة ثاقبة تنخر جمجمتي»[2].

«نعلم أن آلة حادة اجتثت شجرة قديمة علينا أن نبكي ارتطامها العنيف في داخلنا»[3].

«صنعاء هذه التفاحة التي تتدلى في أعماقي وتخفق في كل حين»[4].

«جلس على مقعده في بهو الفندق كتمساح هرم يتشمس من ماء آسن بلل حراشفه وترك له جلداً رطبا»[5].

«الليل يسير كدابة مثخنة الجروح، وصنعاء من خلف نوافذ فندق تاج سبأ تلتحف بالصمت وتتصنع نوماً ثقيلاً أقلقه مقيل حافل بالقات والأغاني الصنعانية»[6].

«كان كثعبان يتحصن بجحره جيداً، فكلما حاولت إخراجه توارى عميقاً»[7].

إنها عينات من الصور الفنية المبثوثة في سياق الخطاب الروائي في هذا النص، وكما نرى فإن الكاتب يصدر في بناء هذه الصور عن موهبة لا يتمتع بها إلا الشعراء؛ فهو يمتلك قدرة كبيرة على تجسيد المعاني تجسيداً مادياً محسوساً؛ فـ «الملل» يغدو مدية حادة ذابحة، و «التهديدات» تغدو كالديدان الصغيرة الناغلة، و «الروح» تغدو صحراء واسعة، وصراخ الزوجة يغدو آلة ثاقبة، وهكذا دواليك.

وقد وظف بعض هذه الصور توظيفاً فكرياً معبراً عن أطروحة الفراغ، كصحراء الروح التي توحي بفضاء أجرد قاحل يخلو من الأشجار والجبال والكائنات الحية، والفراغ الذي يشبه الكوب الخاوي الذي لا يبالي بأي سائل يسكب فيه وأي شفة ترشف منه، وهو ما يوحي بالفراغ الفكري والأخلاقي والسلبية المطلقة الناجمة عن فقدان الهوية.

وقد استطاع «عبده خال» في هذه الرواية أن يوظف أساليب السرد المعاصر، كتيار

---

(1) الرواية. ص92.

(2) الرواية. ص100.

(3) الرواية. ص119.

(4) الرواية. ص138.

(5) الرواية. ص147.

(6) الرواية. ص270.

(7) الرواية. ص282.

الوعي[1]، والارتداد[2]، والأحلام[3]، والأساطير[4]، والتناص[5]، توظيفاً موفقاً، كما استطاع أن يوظف عنوان الرواية للإيحاء بطروحاتها الفكرية توظيفاً بارعاً؛ فـ «النباح» هنا يعبر عن الفراغ الذي لا طائل من ورائه، ولا فائدة ترتجى منه؛ فهو مثل الهذر أو الهذاء أو الكلام الذي يخلو من أي دلالة أو قيمة.

* * *

والذي نخلص إليه أن أطروحة الفراغ في رواية «نباح» لعبده خال تتراءى في عبثية حرب الخليج، وعبثية الرؤى السياسية المتصلة بمصائر الشعوب، وتتراءى اجتماعياً في تدهور القيم العامة، وتتراءى وجودياً في حتمية الخواء في حياة الإنسان وفي موته على حد سواء.

وإذا كان «عبده خال» قد استقى نسغ أطروحة الفراغ السياسي والاجتماعي من تجاربه الذاتية ومن معايشته للتاريخ العربي المعاصر، فمن المحتمل أن يكون قد استقى نسخ أطروحة الفراغ الوجودي من ثقافته وقراءاته في الفكر الوجودي، وخاصة فكر كامو وفكر سارتر.

وقد استطاع «عبده خال» في هذه الرواية أن يطوّع الخطاب الروائي للتعبير عن أطروحة الفراغ التي تمثل الخيط الفكري الذي يسلك سائر عناصر ذلك الخطاب.

* * *

(1) يرجع إلى الرواية. ص127، 161، 224، 292، 294، 300، 301.

(2) يرجع إلى الرواية. ص130، 160، 190، 191، 246.

(3) يرجع إلى الرواية. ص89، 165، 166.

(4) يرجع إلى الرواية. ص180.

(5) يرجع إلى الرواية. ص93، 240، 262، 263.

قراءة في «دنسكو» غازي القصيبي
(مسرحية في ثوب رواية)

الدكتور غازي عبد الرحمن القصيبي من الشعراء الخليجيين الذين تجاوزوا الدائرة المحلية وتألقوا في سماء الشعر العربي، وهو لم يرض بإنجازاته الشعرية، وإنما أخذ في الآونة الأخيرة يقتحم آفاقا أدبية أخرى، كأفق الرواية، وأفق النصوص النثرية، فقد كتب عدداً من الأعمال الروائية والنصوص النثرية، من مثل «شقة الحرية»، و«رواية 7»، و«من هم الشعراء الذين يتبعهم الغاوون»، و«هما»، و«العودة سائحاً إلى كاليفورنيا»، و«العصفورية»، وكثير من هذه الأعمال تثير إشكالية طبيعة الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، وخاصة في «العصفورية» التي تعد نصاً أدبياً يعتمد على البوح التلقائي الحر الذي يخترق حدود الأجناس الأدبية المعروفة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى «رواية 7» التي لا يمكن أن تعد رواية في أي حال من الأحوال، لأنها مجموعة من القصص المستقلة التي لا يربط بينها أي رابط.

واقتحام هذه الآفاق الجديدة يمكن أن يثير أسئلة كثيرة، منها – على سبيل المثال –: لماذا هذا التحوّل من الشعر إلى الرواية أو الكتابة النثرية؟ هل يعني ذلك أن مياه الشعر قد نضبت في أعماق القصيبي وهو يطرق أبواب الكهولة؟ أم أن الشعر بوصفه جنساً أدبياً لم يعد يستطيع أن يعبر عن رؤاه التي اتسعت باتساع هواجسه العربية والعالمية التي باتت أكبر من قوالب الشعر؟ وهل يعد هذا التحول دليلاً آخر على «تنازل الشعر عن عرشه لمصلحة الرواية»[1] أو النثر بشكل عام؟ وبتعبير آخر: هل يرهص هذا التحول بأن الرواية أضحت «ديوان العرب الجديد»[2]؟

وليس من نوايا هذه الدراسة أن تجيب عن مثل هذه الأسئلة، لأن ذلك يخرجها عن سمتها المحدود، ومع ذلك فإنه يجدر بنا أن نومئ إلى أن غازي القصيبي في روايته «دنسكو» يجيب عن بعض هذه الأسئلة عن قصد أو عن غير قصد، وذلك من خلال شخصية «مرشح عربستان» الذي يواجه العالم المعاصر «المدنس» بسلاح غير السلاح الذي ينبغي أن يواجه به، فيمتشق

(1) سعيد البرغوثي: «هل تنازل الشعر عن عرشه لمصلحة الرواية؟!». مجلة «الصدى». عدد 142. الأحد 16 ديسمبر. دبي 2001 ص 146 – 147

(2) جريدة «أخبار العرب». الأحد 22 شوال 1422هـ الموافق 6 يناير 2002 ص 29

سـيف الشعر بدلاً من سيف النفوذ المادي والسياسي للوصول إلى إدارة «دنسكو»، وذلك في أسلوب ساخر مرير يعبر عن موقف القصيبي ذاته.

***

فـي «دنسـكو» يبدأ القصيبـي بالتعريف بعنوان روايتـه فيذكر – على سـبيل التمهيد – بأنها قصة خيالية تدور حوادثها «في منظمة دولية خيالية تسمى باللغة الإنجليزية: Department of Archeology, Nature, Sociology, Knowledge, and Organization

وتعرف باسمها المختصر: Dansko

وتسمى باللغة العربية: إدارة الآثار والطبيعة والاجتماع والمعرفة والتنظيم.

وتعرف باسمها المختصر: دنسكو»[1].

والحقيقـة أن أحداث هذه الرواية ليسـت خيالية تماماً، بل تعـد معادلاً موضوعياً لأحداث حقيقية أراد القصيبي أن يصفها بآليات الرمز الذي يسهل فهم دلالاته، كما أن منظمة «دنسكو» ليسـت خيالية وإنما هي منظمة حقيقيـة موجودة على خريطة المنظمـات الدولية، والمقصود بها هو «اليونسـكو Unesco»، وهي المنظمة التي سـبق للدكتور القصيبي أن رشح إلى إدارتها ولـم يفز للأسـف، ولذلك فإنـه يصب جام غضبه على هذه المنظمة فـي هذه الرواية، ويفضح الأساليب والسبل «الدنسة» التي تؤدي إليها.

إننا أمام منظمة دولية أنيطت بها مهمات إنسـانية وثقافية وعلمية نبيلة، ولكن القائمين على تحقيـق تلـك المهمات أناس وصوليون فاسـدون ينفـذون أوامر الدول العظمى، ويكرسـون سياساتها.

إن «البروفسور روبيرتو تشيانيتي» المدير التنفيذي لمنظمة «دنسكو» الذي تربع على عرش هذه المنظمة مدة عشـر سـنوات كاملة، وآن أوان تنحيه، يتشبث بعرشه باستماتة، ولذلك فإننا نراه يناور ويوظف أمينة سره وعشيقته «سونيا» التي تستغل أنوثتها في التأثير على رئيس مجلس الحكماء الذي كان مصمماً على انتخاب مدير تنفيذي جديد للمنظمة، ولكن «سونيا» تستطيع أن تبتـزه بأسـاليب الترهيـب والترغيب، كما تسـتطيع أن تقود لعبة الترشـيحات والانتخابات ببراعة وتفوق؛ فبعد قبول ترشـيحات سـائر القارات، وإجراء الانتخابات يتضح أن كل مرشح

(1) غازي عبد الرحمن القصيبي: دنسكو. دار الساقي. الطبعة الثانية. بيروت 2000 / ص 11

كان يريد أن يفوز وحده دون منافس، وبالتالي فإنه لم يمنح صوته أحداً، وهو ما يفسح المجال واسعاً أمام «البروفسور روبيرتو تشيانيتي» كي يعاد تثبيته في منصبه مرة أخرى، ولكننا نفاجأ في نهاية المطاف بأن «سونيا» استطاعت أن تحمل جميع المرشحين على تزكيتها وترشيحها لإدارة المنظمة، كما نفاجأ بأن «سونيا» كانت أداة في يد «القارة العظمى» التي يصرح مندوبها لسونيا متباهياً: «أصبحت ملكاً لنا. اشترينا جسدك وروحك وعقلك وهذه العمارة»[1]!

تلك هي زبدة الأحداث في هذه «الرواية»، وهي – كما أشرنا – تستهدف تعرية منظمة دولية تشكل الوجه الحضاري للبشرية في القرن العشرين، وهذا المضمون يعبر عنه القصيبي بأسلوب مباشر من خلال الحوار الذي يدور بين المدير التنفيذي للمنظمة و«بهرام» مستشاره لشؤون «القارة العظمى»، الذي كان يريد أن يلفت نظره إلى مدى التغيير الذي طرأ على المنظمة:

- «سيدي المدير التنفيذي! لا أقصد التغييرات الإيجابية التي عملتَ ولا تزال تعمل معها ومن أجلها، أقصد التغييرات السلبية.
- ماذا تعني بالضبط؟
- أعني أن الإدارة فقدت براءتها القديمة. النظرة الشائعة الآن هي أن الإدارة معروضة لمن يدفع أكثر.
- دنسكو للبيع؟! دنسكو للبيع؟! هذه نهاية الحضارة. أوشك أن أقول هذه نهاية العالم. هذه إدارة المعرفة. هذه إدارة المجتمع. هذه إدارة التنظيم. كيف تعرض للبيع؟ بهرام! قل إنك تمزح. قل إنك تداعبني. هذه الإدارة ضمير العالم. من يبيع ضمير العالم؟»[2].

***

ذلك هو المضمون المباشر الذي يقدمه الدكتور غازي القصيبي في «دنسكو»، فماذا عن الأداء الفني والسمات الجمالية؟

يمكن تلخيص السمات الجمالية أو الفنية فيما يأتي:

1 – الإكثار من الحوار على حساب السرد والوصف؛ فهذا العمل يكاد يقوم على الحوار

---

(1) الرواية. ص 172

(2) الرواية. ص 41

وحده، وقليلاً ما يلجأ الكاتب إلى السرد والوصف أو التحليل.

2 - غياب الحيز؛ فالكاتب لا يحرص أبداً على وصف الفضاءات أو الأمكنة على نحو ما نجده في الأعمال الروائية عادة.

3 - لم يهتم الكاتب برسم شخوصه الروائية من الداخل أو من الخارج على نحو ما نجده في الأعمال الروائية.

وقد أتاح بناء هذا العمل الفرصة أمام الكاتب كي يدخل في أعماق شخصياته «الروائية» من خلال أسلوب المذكرات الذي لجأ إليه في بعض فصول عمله، ولكنه في الحقيقة لم يستطع أن يوظفه روائياً إلا في فصل واحد، هو الفصل السادس:

«أن تكون حراً. تصحو حين تريد. وتنام حين تريد. وتقرأ كتاباً. أو تتسكع في الشارع. أو تذهب إلى السينما. أو إلى المسرح. أو لا تذهب إلى أي مكان. تبقى في البيت. تشاهد برنامجاً فكاهياً في التلفزيون. أن تكتب شيئا ما. شيئاً عفوياً. أن ترسم على الورقة فيلاً. كما كنت تفعل يوم كان ابنك طفلاً. وتطلب منه أن يذكر اسم الحيوان. ويقول بخبث الأطفال: «أرنب»!. وتضحكان معاً. يوم كانت الحياة مراهقة. وكنت أنت شاباً. لم تصبح بروفسورًا. وكانت زوجتك فتاة جميلة. لم تصبح بروفسورة. وكان أقصى طموك أن تصل إلى اكتشاف علمي جديد قبل زملائك. حسد العلماء الشهير!. أن تعود من جديد إلى تلك الحياة القديمة. أن تتحرر من كل القيود. من الإدارة. من صداع الإدارة اليومي. من عجز الميزانية. من غباء مجلس البلهاء (يقصد مجلس الحكماء!). من خيانة الفرنجة. أن تملك زمام حياتك. أليست هذه هي السعادة؟»[1].

ففي هذا النص المقتطف من الفصل السادس في «دنسكو» يحاول غازي القصيبي أن يكسر الزجاج الذي يفصل بينه وبين شخصيته الروائية ويغوص في أعماقها ملتقطاً أصداف الذكريات الماضية وفتات الحياة اليومية لإداري صارم مثل «البروفسور روبيرتو تشيانتي»، وهو بذكلك يسكب الضوء على جانب إنساني مهم في حياة هذه الشخصية، على الرغم من أن هذا الجانب يفاجئ القارئ الذي انطبعت في ذاكرته صورة «روبيرتو تشيانتي» الذي تشيأ فأصبح جزءاً من تلك الإدارة التي يتشبث بها باستماتة.

(1) الرواية. ص 109 - 110

إنه الفصل الوحيد الذي حاول فيه غازي القصيبي أن يمتلك أسلوباً من الأساليب الروائية. أما في سائر الفصول فقد كان يبني جداراً سميكاً بينه وبين شخصياته الروائية التي لا نكاد نعرف عن ماضيها أو دوافعها أو هواجسها أي شيء يذكر، وحتى «سونيا» التي تقوم بدور كبير في «الرواية» تظل شبحاً غامضاً لا حياة فيه.

4 - يعتمد الكاتب في بناء عمله على المفارقات والمفاجآت، والمواقف المسرحية الساخرة، كموقف مرشح «عربستان» الذي يمثل أمام لجنة الحكماء التي تشرف على جمع الترشيحات وإجراء الانتخابات، فلا يجد ما يقولوه إلا تلاوة أبيات شعرية لأبي الطيب المتنبي، وموقف المقابلة الصحفية التي يجريها مرشح «القارة العذراء» التي تنتهي بفرار الصحفيين خوفاً على أنفسهم من تصريحاته وإحصاءاته المتصلة بالجريمة؛[1] وموقف مجلس الحكماء من المرشح ذاته عندما أخذ يشيد بأهمية المعلومات في العصر الحديث وحرصه - في حال اختياريه مديراً لإدارة «دنسكو» - على توفير المعلومات للجميع، واسترسل في حديثه عن أهمية المعلومات ثم توقف كي يستجمع أنفاسه، و«التفت فإذا بأعضاء اللجنة يغطون في نوم عميق»[2]؛ وموقف تبادل الأدوار بين «البروفسور روبيرتو تشيانتي» وأمينة سره «سونيا» التي تهدئ من ثورته في نهاية «الرواية» وتعرض عليه منصب «مستشار» في إدارتها[3].

وليس من شك في أن مثل هذه المواقف والمفاجآت والمفارقات، إضافة إلى لغة الحوار الساخرة المكثفة، ملازمة لجنس أدبي آخر، هو المسرح، وليس الرواية.

ولذلك كله نستطيع أن نؤكد ونحن مطمئنون أن «دنسكو» مسرحية في ثوب رواية، ولعله من المفيد أن يعيد الدكتور غازي القصيبي صياغتها صياغة مسرحية بحتة، وينزع عنها هذا الرداء الروائي الذي أرغمها على لباسه.

***

(1) يرجع إلى الرواية. ص 93 - 94

(2) الرواية. ص 80

(3) يرجع إلى الرواية. ص 171

رواية «بنات الرياض»
(قراءة في المضمون والشكل)

لقد ترددت كثيراً قبل أن أكتب عن هذه الرواية، لا لكونها تقتحم تخوم المسكوت عنه المليئة بالألغام، ولكن لكونها رواية حظيت بما لم تحظ به أي رواية خليجية من اهتمام المتلقين واختلافهم في تقويمها؛ فمن يقدم على الكتابة عنها في غمرة هذه الضجة التي أثيرت حولها في وسائل الإعلام، وخاصة الصحافة وشبكة المعلومات، يفترض فيه أن يكون حكماً موضوعياً، كي يفصل في هذه الخصومة الأدبية التي لم يسبق لها مثيل في الخصومات الأدبية الروائية في منطقة الخليج.

وما ينبغي أن نلفت إليه النظر منذ البداية أن إقبال القراء على رواية من الروايات وإعادة طباعتها مراراً وعدد النسخ التي تباع منها ليس دليلاً قاطعاً على جودة تلك الرواية، وليس تأشيرة مرور إلى عالم الأعمال الأدبية الخالدة؛ فلو كان معيار الانتشار أو المقروئية هو المعيار الحاسم في تحديد قيمة العمل الأدبي لكانت روايات «أغاتا كرستي» أو «موريس لوبلان» أو «إحسان عبد القدوس» أفضل الأعمال، ولكن مثل هذه الأعمال في الحقيقة لا تعدو كونها أعمالاً مسلية خالية من أي قيمة فكرية أو فنية.

وما من شك في أن هذه الرواية لم تكتب للتسلية على نحو ما نرى في الروايات البوليسية أو روايات الجنس، وإنما كتبت بغرض كشف المستور وفضح المسكوت عنه، وهو السبب الرئيس لرواج هذه الرواية، إضافة إلى أسباب أخرى ثانوية، منها كون الكاتبة أنثى في مقتبل العمر، ومنها تزكية الدكتور غازي القصيبي لها، ومنها طريقة عرض أحداثها بالإفادة من شبكة المعلومات.

مؤدى هذه الرواية أن فتاة مجهولة تعودت أن ترسل رسالة كل يوم جمعة بالبريد الإلكتروني إلى مستخدمي الحاسوب في المملكة العربية السعودية، تتناول فيها أطرافاً من سيرة بنات أربع من «بنات الرياض» الموسرات اللواتي ينتمين إلى الشريحة الاجتماعية المخملية، وهن «قمرة القصمنجي» و«مشاعل العبد الرحمن» و«لميس جداوي» و«سديم الحريملي».

وقد كانت تلك الرسائل الإلكترونية مشوقة للمتلقين الذين كانوا ينتظرون ظهورها على

الشاشـة الزرقـاء بفارغ صبـر، كي يتحدثوا عـن محتوياتها في اليـوم التالي، «فتنقلـب الدوائر الحكوميـة وقاعات الجامعات وأروقة المستشـفيات وفصول المدارس صباح كل سـبت إلى سـاحات لمناقشـة أحـداث الإيميل الأخيـر، والكل يدلي بدلـوه، فمن مؤيد لهـذه الفتاة ومن معارض لها؛ إذ إن هناك من يرى «أن ما تقوم به الصبايا هو شيء طبيعي ومعروف، وهناك من يغلي غيظاً وهو لا يصدق ما يدور حوله من تجاوزات في مجتمعنا المحافظ»[1].

ومـن خلال هذه الرسـائل الإلكترونيـة نتعرف إلى هؤلاء البنات الأربـع اللواتي كانت كل واحـدة منهـن تبحـث عن زوج مخلص تسـكن في رحابـه، ولكنهن كن يخفقن في مسـعاهن الواحـدة تلـو الأخرى، ما عدا «لميـس» المتزنة الذكية التي اسـتطاعت أن تنعـم بحياة زوجية مستقرة مع زميلها الطبيب «نزار» الذي تعرّفت إليه في فترة التدريب العملي في كلية الطب.

وقد سبق للميس أن تعرفت إلى زميل لها، وهو «أحمد»، عن طريق شبكة المعلومات، كما سبق لها أن تعرفت إلى «علي» شقيق صديقتها «فاطمة»، ولكنها لم ترتبط به لكونه يعتنق مذهبا غير مذهبها السّـني، وهو المذهب الشيعي، ولولا ذلك لأحبته وارتبطت به، كما صرّحت هي نفسها[2].

وسـر نجـاح «لميس» واسـتقرارها فـي حياتها الزوجية محكـوم بنظام صـارم فرضته على نفسها، وخضعت له خضوعاً مطلقاً، وهو نظام «لن» الذي فصلته على النحو الآتي:

- «لن أسمح لنفسي بحبه قبل أن أشعر بحبه لي.
- لن أتعلق به قبل أن يتقدم لي رسمياً!
- لن أتبسط معه في الحديث ولن أحدثه عن نفسي، سأظل غامضةً بالنسبة إليه (هكذا يفضل الرجال المرأة) ولن أشعره بأنه على علم بما يدور في حياتي مهما شعرت بالحاجة لفعل ذلك!
- لن أكون قطُّ البادئة بالاتصال، ولن أرد على الكثير من مكالماته.
- لن أملي عليه ما يفعل كما تفعل بقية النساء بالرجال.
- لن أتوقع منه أن يتغير من أجلي، ولن أحاول تغييره. إن لم يعجبني بجميع عيوبه فلا داعي

(1) رجاء عبد الله الصانع: بنات الرياض. دار الساقي. الطبعة الثانية. بيروت 2006 ص 117 – 118
(2) يرجع إلى المصدر نفسه. ص 161

لأن نستمر معاً!

- لن أتساهل في حقوقي ولن أسامحه على الخطأ حتى لا يعتاد على ذلك.
- لن أعترف له بحبي (إن أحببته) قبل أن يصرح هو لي بحبه أولاً.
- لن أغير نفسي من أجله.
- لن أغمض عينيّ عن أي مؤشر للخطر!
- لن أعيش في وهم. إن لم يصرح لي بحبه خلال مدة أقصاها ثلاثة شهور، ويخبرني بوضوح عن مصير علاقتنا، فسوف أنهي العلاقة بنفسي»[1].

يبدو من أحداث الرواية أن خرق هذا النظام (نظام «لن») كان وراء إخفاق صديقات «لميس». فـ«قمرة» ذات المزاج الرومانسي تتزوج من «راشد» وتسافر معه إلى «شيكاغو» في الولايات المتحدة ليشرع في إعداد الدكتوراه، ولكنها ما تلبث أن تكتشف شذوذه وعلاقته الغرامية مع زميلته الآسيوية «كاري»، فتثور وتقاوم وتبذل جهوداً مضنية من أجل الحفاظ على زوجها، فتحمل منه أملاً في إصلاحه وتغييره، وتسعى إلى إبعاد «كاري» عنه، فتقابلها وتعنفها مهددة إياها، ولكن «راشدا» يتمادى في غيه ويحاول أن يرغمها إلى الاعتذار لعشيقته، فتعود إلى بيت أهلها حيث تتلقى ورقة الطلاق وتضع مولودها «صالح».

أما «مشاعل» أو «ميشيل» - كما كانوا يسمونها - التي كان والدها سعودياً ووالدتها أميركية، فقد تعرفت على الشاب «فيصل» الذي وجدت فيه «كل ما كانت تبحث عنه في الرجل»[2] من لباقة ورِقّة وتحضّر، وأصبحت تقابله في منزل «أم نوير» صديقة البنات الأربع، وعندما يهم «فيصل» بطلب يد «ميشيل» التي أعجب «بخليطها الشرقي الغربي» وثقافتها، تحول والدته دون ذلك بإصرار، فيبكي في يأسٍ وبؤسٍ وخنوع «تحت قدمي أمه الغالية، أمه التي لا يحب أحداً في الكون أكثر منها، ولم يعارضها يوما»[3].

أما «سديم» فقد ارتبطت بـ«وليد» وكتب عقد زواجهما ولكنها طلقت قبل إتمام الزواج بعد أن سلمته نفسها في لحظة ضعف، وهو ما جعله يتوهم أنها سهلة المنال وأنها فعلت ذلك مع

---

(1) الرواية. ص 227

(2) الرواية. ص 103

(3) الرواية. ص 111

غيره من قبل، وبعد انفصالها عن «وليد» تتعرف إلى الدكتور «فراس الشرقاوي» الدبلوماسي المثقف «صاحب المركز المرموق ومستشار علية القوم»[1]، ذو «الشخصية القوية التي تقود ولا تقاد»[2]، وبعد لقاءات كثيرة بين «سديم» و«فراس» خارج السعودية وتعلق كل منهما بالآخر، نفاجأ بالدكتور «فراس» يعلن عن زواجه من فتاة أخرى بناء على رغبة أهله.

***

ما الرسالة التي أرادت الكاتبة أن تنقلها إلى المتلقي؟

الحقيقة أننا نستطيع أن نستشف رسائل عديدة في هذا العمل الروائي؛ ويمكن تلخيص هذه الرسائل فيما يأتي:

1 - رسالة تعليمية، وهي موجّهة إلى المرأة المقبلة على الزواج تحديدًا، وتتراءى معالمها في «نظام لن» الذي أشرنا إليه منذ قليل، وهو في مضمونه خطاب تعليمي بحت يستهدف الأخذ بيد نموذج أنثوي معين حتى ينجح في حياته الزوجية، وتغدو أحداث الرواية ومواقفها في سياق بث هذا الخطاب أمثلةً وتطبيقات تؤكد صحة قانون أو «نظام لن».

2 - إدانة ذكورية المجتمع، وفضح زيف الرجل وغروره وصلفه وفقره الإنساني والثقافي والأخلاقي، وضيق أفقه، وهو ما يتراءى من خلال نماذج بشرية، كنموذج «فيصل» ونموذج «وليد» ونموذج «فر اس».

3 - كشف المستور أو المسكوت عنه في مجتمع استهلاكي محكوم بمفارقة التناقض بين الظاهر والباطن وبين الشكل والمضمون.

وتتراءى ملامح هذه الرسالة في السلوك العام الذي يصدر عن شخوص الرواية، سواء أكانوا إناثاً أم ذكوراً.

إن جميع أفراد المجتمع في عالم الرواية يخضعون لأعراف وعادات متزمتة وجائرة ومتناقضة مع جوهر العقيدة الدينية، والمرأة - وفقاً لهذه الرسالة - ليست هي الضحية الوحيدة، بل إن الرجل نفسه ضحية تلك الأعراف والتقاليد المتزمتة؛ فالجميع «أحجار

(1) الرواية. ص 164

(2) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

شـطرنج»[1]، علـى حد تعبير «مشـاعل»، وهو ما تعبر عنه «سـديم» بأسـلوب آخـر ناظرة إلى الرجـال نظـرة تنميطيـة؛ إذ إن فصيلة الرِّجـال «جميعهم من صنف واحد، وقـد جعل الله لهم وجوهـاً مختلفة حتى يتسـنى لنا التفريـق بينهـم»[2]، على حد تعبيرهـا، والأعراف المتزمتة هي التي قولبتهم على هذا النحو.

والحقيقة أن هذه المضامين تظل مضامين مسـتهلكة؛لأنَّ كاتباتٍ وكتاباً كثيرين سـبق لهم أن قدموهـا فـي أعمالهم الروائية، ويكفي أن نتمثل في هذا المقام بأعمال تركي الحمد، وليلى العثمان، ويوسـف المحيميد، وعبد الحفيظ الشمري، وأحمد الدويحي، وعبده خال، وبدرية الشحي، وميسون صقر القاسمي، وعلي عبد الله خليفة، وغيرهم.

***

وإذا كانـت الـرؤى الفكريـة في هـذه الرواية تفتقر إلـى الأصالة فإن الأشـكال الفنية تتمتع بشـيء من تلـك الأصالة المفقـودة، وهو ما يتراءى لنا خاصـة في «العتبـات»، والبناء، واللغة ورسم الشخصيات.

1 - العتبات:

من اللافت للنظر أن الكاتبة تكثر من توظيف العتبات في روايتها؛ فكل رسـالة تُصدَّر بعتبة مـن العتبـات النثرية أو الشـعرية، وقد تتراءى هذه العتبة في بيت أو مقطع شـعري أو حكمة أو مثل أو قول من أقوال الكتاب والمفكرين العالميين أو آية قرآنية كريمة أو حديث نبوي شريف أو تعليق للكاتبة نفسها.

ما علاقة هذه العتبات بالمتن الروائي؟

على الرغم من أن بعض هذه العتبات تعد حشواً، وخاصة تلك العتبات المقتبسة من أغان عربيـة سـوقية، فإنها تتواصل فكرياً مع المتن الروائي، كما أنها تعد شـكلاً من أشـكال الوعي بدلالة السرد في هذا النص.

وبعـض هـذه العتبات يتواصـل مع المتـن الروائي تواصـلاً كلياً، وبعضهـا الآخر يتواصل تواصلاً جزئياً مع رسالة من الرسائل التي تشكل ذلك المتن.

(1) الرواية. ص 306

(2) الرواية. ص 234

ففـي بداية الرواية تطالعنا الآية القرآنيـة الكريمـة: ﴿إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوۡمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنفُسِهِمۡ﴾[1]، ومعنـى هذه الآية ينسـحب علـى متن الروايـة برمتها؛ فالعـادات والأعراف التي تخيم على سـماء الروايـة وتكبل النفوس تحتاج إلى خلخلة وتغيير حتـى تتغير أوضاع الناس اجتماعياً وفكرياً ومادياً.

وفـي مطلع الرسـالة التاسـعة والعشـرين تطالعنا عتبة للشـاعر الهندي طاغـور، مؤداها أن «المرأة متى أحبت كان الحب عندها ديناً، وكان حبيبها موضع التقديس والعبادة»[2].

فهـذه العتبـة تتناغم فكرياً مع قصة «سـديم الحريملي» و«فراس الشـرقاوي»، وهي القصة التي تتطور في الرسـالة التاسـعة والعشرين، حيث نرى «سـديم» تفنى في حب «فراس» وتعبر عن رغبة جامحة «في العطاء بلا حدود»[3]:

– «تصدقين يا خالتي، أحياناً تجيني أفكار أستحي منها.

– مثل شنو؟

– يعنـي مثلاً أتخيل نفسـي وأنا أسـتقبله كل يوم في بيتنا بعد الـزواج وهو راجع من الدوام تعبـان. أجلسـه هو على الكنـب وأجلس أنا على الأرض قدامه. أتخيل نفسـي أغسـل رجوله بموية دافية وأبوسهم وأمسح بهم على وجهي!»[4].

هكـذا تبوح «سـديم» بمشـاعرها لــ «أم نوير» معبـرة عن تفانيهـا في حب «فـراس» الذي تكتشف فيما بعد أنه لا يختلف عن «صنف» الرجال الذين تدينهم هذه الرواية.

وقد شكلت تعليقات الكاتبة وردودها على قراءة شبكة المعلومات أو على المقالات التي كانت تتناول رسائلها عتبات مختلفة في طبيعتها وغاياتها؛ لأنَّ تلك التعليقات والردود لا تعدو كونها تدخلاً تقريرياً مباشراً يغرّب السرد إلى حد يؤثر سلباً في جماليات الخطاب الروائي.

2 – البناء:

إذا كانت فكرة بناء الرواية على أسـاس الرسـائل فكرة رائجة في الروايـة العالمية والعربية

(1) الرواية. ص 9

(2) الرواية. ص 189

(3) الرواية. ص 193

(4) الرواية. ص193.

منذ أمد بعيد (أي منذ أن صدرت رواية غوتة «آلام ڤرتر» في القرن التاسع عشر)، فإن فكرة بث الرسائل باستخدام شبكة المعلومات تظل فكرة جديدة، وهي تختلف تماماً عن فكرة الأدب التفاعلي الذي يقوم على مشاركة المتلقي مشاركة مباشرة في إبداع النص السردي والإسهام في صياغته أو طرح وجهة نظره فيه، «إضافة إلى وجود نوافذ متعددة وألوان وأشكال وخطوط وهوامش تجعل القارئ أو المشارك يحس بالسيطرة على التعبير والقدرة على التداخل مع النص والمؤلف عبر هذه الوسائط التقنية»[1].

وقد جاءت هذه الرسائل الإلكترونية عفوية تلقائية، كل رسالة منها تستقل عن الرسائل الأخرى، ولكنها تتآلف وتشترك معها في تحقيق هدف واحد، وهو تتبع جانب من حيوات الفتيات الأربع ، وهو ما جعل هذا النص الروائي أقرب ما يكون إلى النص المفتوح، وذلك لأن تلك الرسائل لا تصنع حبكة أو عقدة على نحو ما نرى في الأدب السردي التقليدي،فكل رسالة تقص نتفاً وأمشاجاً من سيرة فتاة من الفتيات الأربع بأسلوب يخلو من الكلفة والرهق، وعلى الرغم من الصداقة التي تربط بين هؤلاء الفتيات، فإن كل واحدة منهن تواجه مصيرها المحتوم بمفردها، وكل واحدة منهن تنفرد بقصتها التي تختلف عن قصص الأخريات؛ فهؤلاء الفتيات لا يشتركن في نسج خيوط قصة واحدة على نحو ما نرى في المسرحية أو القصة القصيرة أو الرواية المحكمة البناء، على الرغم من تواصلهن ولقاءاتهن في مكان واحد من حين إلى آخر، وهو منزل «أم نوير».

وما من شك في أن هذا البناء المفتوح داخلياً وخارجياً، يعد بناء جديداً غير مألوف، أسهم في تشكيله على هذا النحو ارتباطه بتقنية الحاسوب، وكأن الكاتبة المبتدئة تدرك اختلاف هذا البناء عن بناء الرواية المألوف، ولذلك نراها تعترف بأن هذه الرواية «مجرد تأريخ لجنون فتاة في بداية العشرينات، ولن أخضعها لقيود العمل الروائي الرزين أو إلباسها ثوباً يبديها أكبر مما هي عليه!، أريد أن أنشرها كما هي بلا تنقيح؛ سمك لبن تمر هندي!»[2].

ومما ينبغي أن ننوه به في سياق وصف بناء هذه الرواية إخفاء الكاتبة لشخصية الفتاة المغامرة التي كانت تبث الرسائل الإلكترونية من خلال شبكة المعلومات، وهو ما أسهم في

(1) من مداخلة للدكتورة عبير سلامة عن «القضية التفاعلية» بمقر اتحاد كتاب وأدباء الإمارات في الشارقة، وذلك يوم 15 / 3 / 2006 (يرجع إلى جريدة الخليج. عدد الجمعة 17 / 3 / 2006 ص 28)

(2) الرواية. ص 318

تأكيد عنصر التشـويق، في الرواية، وتحوم الشـكوك حول شـخصية هذه الفتاة العابثة بأسـرار زميلاتهـا، تحـوم أحيانـاً حول شـخصية «لميس» التي تسـتخدم شـبكة المعلومـات، وتحوم أحيانـاً أخـرى حول شـخصية «قمرة» التي أغرتهـا «لميس» بالدخول معها في أثناء السـاعات التـي تقضيها في الحوار مع أصدقائها عبر «التشـات»[1]، وتحوم أحياناً أخرى حول شـخصية «سديم» التي كانت تحرص على تدوين يومياتها في «دفتر سماوي»[2].

3 – الشخصية:

الحقيقة أن الشخوص الروائية في هذا العمل كانت شخوصاً مرسومة بدقة؛ فكل شخصية كانـت تعبـر عـن نفسـها بلسـانها لا بلسـان الكاتبـة، وكل شـخصية كانـت تختلف فـي بنيتها السايكولوجية عن الشخصيات الأخرى على الرغم من انتمائها إلى شريحة اجتماعية واحدة، ما عدا الشخصيات الذكورية التي جاءت متشابهة في ملامحها، وكأنها من طينة واحدة، ولعل ذلـك كان بسـبب انطلاق الكاتبة من تصور مسـبق للرجال، وهو أن الرجـال جميعاً خاضعون لأهلهـم وعاداتهـم وأعرافهـم المتزمتة الجائـرة، وأن الرجال جميعاً متناقضـون، بما في ذلك آباء الفتيات الأربع؛ إن «ميشـيل» تكتشـف أن «وباء التناقض في بلدها قد اسـتفحل حتى طال أبويهـا، فوالدها الـذي كانت تجده رمزاً نادراً للحرية المغتصبة في هذه البلاد قد حطم بنفسـه هذا الإطار الفخم الذي وضعته بداخله ليثبت أن من عاشر القوم صار منهم»[3].

4 – اللغة:

تتسـم اللغـة في هـذه الرواية بكونها لغة اجتماعيـة أكثر من كونها لغة ثقافية رسـمية؛ وهي شـديدة الخصوصيـة والتميز؛ لأنها كسـرت واجهة اللغـة الروائية الخليجيـة النمطية المثالية، وغـدت لغـة واقعية لا تختلف عن اللغة المسـتخدمة في الحياة الاجتماعيـة، بغض النظر عن مفهوم مصطلح «الواقعية» الذي يمكن أن يقبل مفهومات متعددة.

لم يقتصر النسـيج اللغوي في هذه الرواية على لغة السـرد (وهي لغة فصيحة عادة)، ولغة الحـوار (وهـي لغة فصيحة أو عامية محلية)، ولغة الوصـف (وهي لغة فصيحة)، وإنما تجاوز

(1) يرجع إلى الرواية. ص 175
(2) يرجع إلى الرواية. ص 253
(3) الرواية. ص 207

ذلك كله إلى استخدام لهجات طريفة في المملكة العربية السعودية، واستخدام كثير من الصيغ والمفردات الإنجليزية التي تشوب لغة الشريحة الاجتماعية المخملية في الرواية.

ويمكن أن نتمثل في هذا المقام بفقرتين تطغى على إحداهما الصيغ والمفردات الإنجليزية، بينما تطغى اللهجة المحلية الطريفة (اللهجة النجدية) على الأخرى:

- «شت أب! يو بتش! يو تيك ماي هزبند آند يو توك؟!! (الترجمة لغير الناطقين بالفنزويلية: جعلتس اللي ماني بقايلة! بعد لتس عين تحتسين بعد ما خذيتي رجلي؟!) يو مانز ثيف!! (يا خطافة الرجالة بس بالإنجليزي) قسم بالله آي ول كل يو! (أنا أوريتس يا حيوانة!! والله لأخلص عليك، وأظن الباقي واضح»[1].

- شوفي يا حرمة! الجية بتجين والاعتذار بتعتذرين، ومن بعدها بتركبين أول طيارة وتطسين على بيت أهلتس ولا عاد أبغي أشوف خشتس هنا مرة ثانية. موب أنا اللي واحدة مثلتس تمشي كلامها علي!» [2].

إن الفقرة الأولى تتعلق بمشادة بين «قمرة» وغريمتها الآسيوية «كاري» عشيقة زوجها؛ ولذلك نرى الصيغ اللغوية الإنجليزية التي جاءت بحروف عربية تطغى على مستوى الخطاب اللغوي، خلافاً للفقرة الثانية التي نرى فيها «راشد» زوج «قمرة» يثور مدافعاً عن عشيقته ويعبر بلهجته النجدية الحميمة التي تفرض نفسها عليه في فورة غضبه.

وكل هذا يؤكد مدى عناية الكاتبة الخاصة بأداة التعبير التي نجحت في توظيفها عند بناء النسيج اللغوي وبناء الشخصيات الروائية، ونلفت النظر هنا إلى أن الكاتبة كانت تنطق كل شخصية بما يناسب ثقافتها وشريحتها الاجتماعية ومستواها الفكري، فهي تنطق الشخصية الشآمية بلهجتها وتنطق الشخصية المصرية بلهجتها، وتنطق الخادم الآسيوية بلهجتها كذلك.

وإذا كان هذا الخليط اللغوي يضفي على النص الروائي شيئاً من الحيوية ويقربه من نبض الحياة الواقعية المعيشة، فإنه يوحي كذلك بالتباين الشديد في مستويات الخطاب اللغوي مؤكداً موضوعيته وتميزه عن لغة الكاتبة، على الرغم من إرباكه للقارئ.

---

(1) الرواية. ص 99

(2) الرواية. ص 100

5 - **الفضاء:**

إذا كان الحاسوب في هذا العمل قد منح النص الروائي صيغته الجديدة المتميزة المتفاعلة مـع التقانـة، فإنه حرم هذا النص من فضائه الروائي؛ وذلك لأن المكان يكاد يكون غائباً تماماً، سواء في بعده العمراني أم في بعده الطبيعي.

❋ ❋ ❋

وبعـد، فالـذي نخلـص إليـه أن «بنات الريـاض» تعد إضافـة جريئة إلـى التجربـة الروائية الخليجية عامة، والتجربة الروائية النسـوية خاصة، وإذا كانت هذه الإضافة كمية على مسـتوى الرؤى الفكرية، فإنها تعد إضافة نوعية على مستوى الرؤى الجمالية.

❋ ❋ ❋

مفارقة الخفاء والتجلي في ثنائية
«أظاليل طلح المنتهى» لـ «عبد الحفيظ الشمري»

هناك مفهومات متعددة للمفارقة، منها مفهوم «ميويك» الذي يرى فيها «صبغة بلاغية تعبر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضاد»[1]؛ ومنها مفهوم «أوجست شليجل» الذي يرى فيها «نوعاً من النقيضة»[2]؛ ومفهوم «صمويل هاينز» الذي يرى فيها «نظرة إلى الحياة تدرك أن الخبرة عرضة إلى تفسيرات شتى، لا يكون واحد منها هو الصحيح، وتدرك أن وجود التنافرات معاً جزء من بنية الوجود»[3].

ومهما تعددت مفهومات المفارقة فإن هناك عنصراً ثابتاً يظل مشتركاً بينها، وهو عنصر التناقض.

أما مصطلحا «الخفاء والتجلي» فإنهما يستخدمان بوصفهما متعارضين سيميائياً في مجال السرد، وهما يقابلان ثنائية «الضمنية / المباشرة»[4]، كما أنهما يدلان على «البنية العميقة والبنية السطحية»[5] عند كمال أبو ديب الذي حلل تفاعلاتهما وتكاملهما في النص الشعري خاصة، وفي الفكر والثقافة والاجتماع عامة في كتابه «جدلية الخفاء والتجلي».

ونحن نستخدم هذين المصطلحين بالمعنى الاجتماعي في هذا المقام بوصفهما مرتبطين ببناء ثنائية «أظاليل طلح المنتهى» ودلالتها الواقعية المباشرة.

ومن السابق لأوانه هنا أن ننفي علاقة هذين المصطلحين بأي دلالات فلسفية كدلالة «المثالية» و«الظاهراتية»، أو دلالة «الميتافيزيقا» و«الفيزيقا» أو دلالة «الذات» و«الموضوع»، أو دلالة «الحدس» و«العقل»، أو دلالة «الروح» و«المادة»، أو دلالة «المعنى» و«المبنى» في متن «الثنائية».

---

(1) د. سي. ميويك: المفارقة وصفاتها. موسوعة المصطلح النقدي. ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى. المجلد الرابع. بيروت 1993. ص 258

(2) المرجع نفسه. ص 35

(3) المرجع نفسه. ص 36

(4) يرجع إلى «معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة» للدكتور سعيد علوش. منشورات دار الكتاب اللبناني (بيروت). شو سبرس (الدار البيضاء). الطبعة الأولى 1985. ص 86

(5) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. دار العلم للملايين. الطبعة الثانية. بيروت 1981. ص 8

فمثل هذه الدلالات غائبة تماماً في المتن الروائي لثنائية «أظاليل طلح المنتهى» التي لا توجد فيها أي إشارة سيميائية تحيل على تلك الدلالات التي تضرب بجذورها في الفكر البشري منذ الإغريق حتى عصرنا الراهن.

فعبد الحفيظ الشمري في عمله هذا يقص أجنحة النص الروائي التي يمكن أن تخفق في أي سماء من سماوات الفكر الفلسفي، لا تلميحاً وإيحاء ولا تصريحاً وتبييناً.

وهذان المصطلحان – كما نرى – يشكلان عنصرين رئيسين للمفارقة في ثنائية الشمري، فهما بمثابة طرفي المعادلة في بناء هذه الثنائية.

وقبل أن نبسط القول في ملامح مفارقة الخفاء والتجلي بهذه الثنائية يجدر بنا أن نقف قليلاً عند أحداثها.

تتألف «ثنائية أظاليل طلح المنتهى» من جزءين اثنين، أحدهما يحمل عنوان «فيضة الرعد.. حاسة الفناء»، والآخر يحمل عنوان «جرف الخفايا».

أ – «فيضة الرعد..حاسة الفناء»:

تدور أحداث هذه الرواية في قرية «فيضة الرعد» التي كانت تعاني من التهميش والانعزال جغرافياً واقتصادياً وحضارياً، فضلاً عن معاناتها من القحط والسيول والنكبات والحروب مع جيرانها من السدود أوالقرى، والمصدر الأول لمعاناتها هو «حدران الكيس» شيخ القبيلة الذي كان يبذل كل ما في وسعه لإذلال أهل «الفيضة» واستعبادهم وإفقارهم واستغلالهم والاستيلاء على ما يأتيهم من مساعدات حكومية شحيحة.

بطلة هذه الرواية هي «غزالة الملاحي» الجميلة التي كانت تعيش في كنف والدها «أبو سويلم» وإخوتها في عزٍّ ودلال في «البقاع»، إلى أن تزوّجت من «فتال الحبال» الذي كان يعيش بالفيضة مع والدته «جعدة» وأخيه «شايش» ذي الزوجات الأربع تحت سقف واحد.

تحاول «غزالة» أن تقارع «حدران الكيس» الذي كان يجثم على صدر القرية محتكراً تجارة الغاز والديزل، فتتعلم القراءة والكتابة، وتحرض أهل القرية عليه، وتنشر المقالات في الصحف لافتة النظر إلى جوره وطغيانه وجشعه، لكنها تخفق في مواجهته كما تخفق في تغيير القرية التي كبلها الجهل والفقر والظلم والإحباط والخنوع والتدهور الأخلاقي، فتعتزل

النـاس مثقلة بمسـؤولية أبنائها السـتة وزوجها «فتـال» الذي دفعته الحاجة إلـى أن يصبح لصاً لا يتـورع عن مخالطة الأوبـاش وتجار المخدرات ومعاقري الخمرة، وعندما يسـجن «فتال» ويمـوت «أبـو سـويلم» في حادث سـير تنهار «غزالـة»، وتتشـنج، فتفقد قدرتها علـى الحركة والكلام، وتغدو حبيسة الفراش، ثم تموت.

ب - «جرف الخفايا»:

نقابـل فـي هـذه الرواية ثلة من الشـباب يداومـون على اللقاء في شـقة بمدينـة «الجرف»، فيشـربون ويطربـون للغناء، ويسـتمتعون بزيارة الفتاتيـن «جوجة» و«فاتنـة»، ويحلمون بتغيير «الجرف».

ينتمي هؤلاء الشباب إلى شرائح اجتماعية ومهنية مختلفة؛ فـ«العربي فرقنا» طبيب مخلوع وفنان تشـكيلي، وهو مؤسس مشروع الشقة التي سـموها «عرين السباع»؛ و«دحام المداوي» شـاعر حالـم؛ و«صقـر المعنى» مطرب شـعبي؛ و«ضاحي الأبـرق» كاتب؛ و«خليـل المهبد» و«خويلـد الأملـس» معلمان؛ و«مبارك راعـي الربابة» عـازف على الرباب؛و«حمـد المزين» ضابط؛ فضلاً عن «رويان بن يفداك» الريفي ؛والتوءم «وحيد» و«فريد».

فهـؤلاء الشـباب اختاروا الانـزواء في «عرين السـباع» منعزليـن عن العالم منغمسـين في ملذاتهـم، بعيـداً عن أعين جند «لحيـان الأجرب» الذي كان يطاردهم، و«حـرس الفضيلة»[1] و«فرق مكافحة الحريات العامة»[2] كما يسمونهم.

وفي إحدى جلسـان الطرب في «عرين السـباع» تشـاجر «صقر المعنى» - الذي كان بارعاً فـي العزف علـى العـود - و«مبارك» عـازف الرباب، واسـتفحل الخصام بينهمـا حتى اضطر «المـداوي» أن يباعـد بينهمـا، فيأخـذ «المعنى» إلـى غرفة فوق سـطح منزل والـده المتزمت ويسـتضيفه أياماً ريثما يصلح بينه وبين غريمه ومنافسـه، ولكن «المعنى» يختفي فجأة، فينبري رفاق «العرين» جميعاً للبحث عنه حتى نهاية الرواية دون جدوى.

تحـوم الشـكوك حول كثير من الجهات[3] على إثر إبلاغ الأمـن في منطقة «جرف الخفايا»

(1) عبد الحفيظ الشمري: جرف الخفايا. دار الكنوز الأدبية. الطبعة الأولى. بيروت 2004. ص 10

(2) المصدر نفسه. ص 11

(3) من الجهات التي كانت الشكوك تحوم حولها في قضية اختفاء «صقر المعنى» غريمه «مبارك»، ووالد صديقه «المداوي» وزوجتيه، و«حرس الفضيلة»، و«لحيان الأجرب» الذي كان قد أصدر فتوى تبيح إهدار دم «المعنى»

عن اختفاء «صقر المعنى»؛ وخاصة بعد توسل والدة الغائب إلى الأميركي ليساعدها في العثور علـى ابنهـا؛ فقد شـكل الأمير لجنـة لمتابعة هذه القضية التي شـغلت النـاس، ولكن همة هذه اللجنـة ما لبثت أن اعتراهـا الفتور والملل، وخاصة بعد تلقيها بلاغـات كثيرة عن اختفاء عدد كبيـر مـن الناس في «جرف الخفايا»، وبذلـك تميع هذه القضية ويظل اختفـاء «صقر المعنى» لغزاً مستعصياً على الحل حتى نهاية الثنائية.

تتجلـى مفارقة الخفاء والتجلي فـي التناقض الصارخ بين دلالات كل من الخفاء والتجلي في «فيضة الرعد» و«جرف الخفاية»؛ ففي «فيضة الرعد» يتخذ الخفاء دلالة قاتمة بوصفه عالماً مظلماً يخشى النور ويمتلئ بخفافيش الموبقات والشذوذ والأساليب الملتوية في التعامل مع الآخرين.

ويمثـل هذا العالـم الخفي في «الفيضة» كثير من الشـخصيات، يأتي في مقدمتهم «حدران الكيس» الذي يتّسم بالغموض في علاقاته، ويدفن أحلام القرية المشرقة في التراب، على نحو ما فعل بمشـروع «الجمعية التضامنية» التي كانت «حلماً زاهياً وردياً، يمكنه أن يحقق التعاون والتكامل»[1] بين أبناء القرية، ولكن «حدران الكيس» يئد ذلك الحلم الجميل بإصراره على أن تبقى الجمعية وبقالتها في خرابة متهاوية «انظر تحت ترابها كل شـيء»[2]، حتى يحتكر «الكاز والديزل الذي يجلبه للأهالي من خلالها؛ ليضيق عليهم»[3].

كما يمثل هذا العالم الخفي في «الفيضة» الزوج المستهتر «شايش الحبال» الذي كان زوجاً لثلاث نسـاء يعشـن في بيت واحـد، ومع ذلك فإنه لا يتـورع عن الخيانة الزوجية في سـجف الظـلام، فيسـتقبل «سـلومة» الخليعة ليـلاً في مجلـس الرجال. وقـد صدمت «غزالـة» عندما اكتشفت عالم «شايش» الخفي الذي كانت تجهله:

«كيـف بامرأة تتلفع بالسـواد في أنصاف الليالي.. لماذا؟ وإلى مـن؟ ومن هي؟ لتعتلج في ذاتها رغبة الفضول. تركت باب غرفتها مواربأً لتمر عبر الفناء الواسـع للبيت، وبخفة متناهية، نحو مجلس الرجال.. كان عطر المرأة لازال يثير صمت المكان، ودون أن تعد ذاتها للمفاجأة

(الرواية / ص 32).

(1) فيضة الرعد (حاسة الفناء). دار الكنوز الأدبية. الطبعة الأولى. بيروت 2001

(2) فيضة الرعد. ص 96

(3) فيضة الرعد. ص 96

المحتملـة أنصتت لهمهمة تنبعـث من أعماق المجلس.. كانت غرفته.. (شـايش)، وصدقت حدسها لحظة أن عرفت ضحكة (سلومة) الخليعة»[1].

إنه «الخفاء» الذي يرمز إلى الخيانة والظلام وارتكاب المعاصي.

وإذا كانـت «غزالـة» التي ترمـز إلى النور والوضـوح والتجلي قد صدمت باكتشـاف عالم «شـايش» الخفـي، فإنها تصعق عندما تكتشـف أن زوجها «فتال الحبـال» ينتمي أيضاً إلى هذا العالم المظلم؛ فهو يعاشر الأوباش من تجار المخدرات واللصوص والصعاليك والمشبوهين من أمثال «ابن شملان»[2]، ولذلك فإنه يتُهم مراراً بالسرقة، أو بارتكاب جريمة قتل، أو بتجارة المخدرات، ويُبرّأ مرة ويسجن مرة أخرى.

ويجر أفراد عائلة «الحبال» إلى عالم الخفاء واحدًا واحدًا، بما في ذلك زوجات «شـايش» اللواتي أردن الانتقام منه بخيانته.

وهكذا تجد «غزالة» نفسها الشمعة المضيئة المحتضرة في «بيت يقوم على الرياء والنفاق، بيـت تسـدل فيـه الحجب لكي لا تـرى الصادق منهـم أو الـكاذب، مملكة متناقضـة تروضها جعدة»[3].

تعيـش «غزالة» في «فيضة الرعد» بوجه واحد، هو الوجه الصريح المشـرق، ليس لديها ما تخفيه عن الآخرين، فظاهرها وباطنها يشكلان وجها لعملة ذهبية واحدة، وهي تمثل النقيض للشخصيات الأخرى، ولا يماثلها في ذلك إلا «حسون الشاعر» الذي حاول أن يقاوم «حدران الكيس» بطريقته الخاصة، وعندما أحس بالإخفاق غادر «الفيضة» ولجأ إلى «البحر الشمالي، وأطلق لنفسه العنان بأن يبوح بكل ما يجول بخاطره من منغصات وأحزان ولواعج في حضرة الماء»[4].

وإذا كان «الخفـاء» رمزاً للقتامة والظلم والجريمة والانحراف في «فيضة الرعد» فإنه يغدو رمزاً للجمال والإشـراق في «جرف الخفايا»، وهو ما يشـكل وجهاً من أوجه المفارقة في هذه الثنائية.

(1) فيضة الرعد. ص 88

(2) فيضة الرعد. ص 216

(3) فيضة الرعد. ص 90

(4) فيضة الرعد. ص 219

إن رواد «عرين السباع» – كما يرسمهم الكاتب بطبيعة الحال – يقدمون بوصفهم ضحايا التعصب والنفاق والجمود والقمع والعدوان واغتيال إنسانية الإنسان، وإذا كان هؤلاء الضحايا يبدون منحرفين بالمعايير الأخلاقية أو الدينية فإن الكاتب يسوغ ذلك ببلادة المحيط وقمعه ومصادرته لأي نسمة من نسمات الحرية الفردية وطغيان الممنوع[1]، وإذا كان هؤلاء الرفاق الذين يعيشون في «عرين السباع» المغلق الأبواب والنوافذ بعيدًا عن ضوء الشمس كخفافيش الظلام، فإنهم من الخفافيش البيضاء!؛ فوجود «الخفاش الأسود يعني أن هناك خفاشاً أبيض»[2]، ولذلك فإن «الخفاش» يتخذ معنى إيجابياً في «جرف الخفايا» ويوظف بوصفه معادلاً موضوعياً لهؤلاء الضحايا الذين يبددون أعمارهم في «عرين السباع» دون يأس؛ إذ إن الحملات الصحية «الجرفية» «الوطنية» لمكافحة طيور الخفاش في المدينة تُستغل من قبل المنتفعين الذين يتاجرون بالمبيدات ويقتنصون الوظائف، ولذلك فإن تلك الخفافيش تتكاثر باستمرار:

«عجزت مكافحة الآفات عن القضاء على فلول الخفاش.. حتى الجرذان أخذت في الظهور العلني في الشوارع. قررت اللجان المنبثقة وغير المنبثقة.. العاملة وغير العاملة.. المنبطحة والمستلقية، المطالبة الملحة بتكوين فرق إضافية، لكي تتصدى لقوافل الخفاش.. يا سلام.. مجدنا تحت إبط خفاش عجوز، ستتوفر الوظائف لأبنائنا. سنصبح بفضل طيور الظلام مرتزقة جداً.. لكن العيب أن نقضي على مصدر رزقنا، فمن الواجب إذن أن نزيّف تقاريرنا ونغش في المبيد لتتكاثر هذه القاذورات لنضمن وظيفة كفاحية مميّزة تطارد أسراب الخفاش دون إيذائها»[3].

ذلك ما يعلق به الراوي في الفصل السادس عشر من «جرف الخفايا» على فرق مكافحة الخفافيش.

---

(1) في موقف من مواقف الرواية يعبر «خليل المهبد» عن محاصرة الممنوعات له على النحو الآتي: «أطلب قهوتي. أفضلها مرة كاوية. أتلذذ باحتسائها وأنا أرقب حركة الشارع. ترتكز نظرتي على محلين متجاورين في الجهة المقابلة، واحد كتب عليه «ممنوع دخول الرجال»، وآخر كتب عليه «ممنوع دخول النساء»، وبين هذا وذاك هناك سلسلة ممنوعات تذكر في هذا الشارع؛ ممنوع التدخين؛ ممنوع الدين، ممنوع الوقوف، ممنوع الانتظار.. لم أر أي لوحة تشير إلى عبارة مسموح، فلزوم الخفاء أن تدجج العابرين والمتسوقين بعبارات النواهي والزواجر» [جرف الخفايا / ص 170].

(2) جرف الخفايا. ص 225

(3) جرف الخفايا. ص 213

وفـي موقف آخر من الرواية نرى «جيوش الخفافيـش» تغزو المدينة، و«تتغلغل في قلعتها الوحيـدة رمز مجدهـا، تحط في دهاليز غرف بيوتها ومدارسـها، وأقبيـة بيوتها المحصنة ضد الضوء والوضوح. يقاومون بالرش ولا يزيد هذه الفلول السوداء إلا تكاثراً»[1].

ومما يؤكد القيمة الإيجابية للخفاء في «جرف الخفايا» ما يطالعنا من أمشاج تعليقات رفاق «عرين السباع» في سياق السرد، وهي التعليقات التي نكتفي بتسجيل بعضها فيما يأتي:

- «لا قبح غير ما تراه»[2].
- «جرف الخفايا لديها البهاء، لكنه ملثم كقناة جميلة تخشى فرق حرس الفضيلة»[3].
- «البهاء صقر المعنى، ونشيده الخالد خلود حياتنا»[4].

وإذا كان «صقر المعنى» يشـكل حجر الزاوية في بناء رواية «جرف الخفايا» بوصفه محور الفعل فيها، على الرغم من غيابه، فإن اختفاءه يعني ضياع الجمال المثالي، جمال رهافة الحس وجمال الإبداع الفني.

ولكـن المفارقـة لا تقـف عنـد هـذا الحـد؛ لأنَّ الكاتـب فـي مواقـف أخرى مـن «جرف الخفايا» يسـمعنا أصواتاً مناقضة تلغي الخفاء فتنسـب تغييب «صقر المعنى» إلى «أهل الخفاء الأشـرار»[5]، وتديـن السـواد الذي يغـزو «الطبيبات والممرضـات»[6] في المدينـة، كما يغزو العمـارات الشـاهقات التي «تتلثم بأخبية الزجاج المعتم»[7]، وتديـن «المدينة التي تقتل أهلها وتواريهـم في أماكن خفيـة، ربما تحرقهم وتذروهم كالرماد في طقوس جنائزية موحية بالعدم والنهايات المفجعة»[8]، ولا ترى في ذلك الخفاء «إلا قبض الريح»[9].

وبعد، فما مصدر هذه المفارقة؟

---

(1) جرف الخفايا. ص 65

(2) جرف الخفايا. ص 133

(3) الصفحة نفسها.

(4) الصفحة نفسها.

(5) جرف الخفايا. ص 138

(6) جرف الخفايا. ص 166

(7) جرف الخفايا. ص 168

(8) جرف الخفايا. ص 206

(9) جرف الخفايا. ص 164

لعلنا لا نتنكب جادة الصواب إذا ذهبنا إلى أن مصدر هذه المفارقة في المتن الروائي لا يقتصر على الفضاء الاجتماعي الذي تمتح منه نسغها ورؤاها، بل تتجاوز ذلك إلى الكاتب نفسه؛ فمؤلف هذه الثنائية – كما يبدو من قرائن عديدة، من بينها كثرة الأخطاء اللغوية في الجزء الأول، فضلاً عن بساطة بناء السرد والشخصيات – حديث عهد بالكتابة الروائية، ولذلك فإنه لم يستطع أن ينتج رؤية فكرية متماسكة منسجمة، على الرغم من طغيان أصوات الشخصيات الروائية التي كانت تقبع في «عرين السباع» وتغييب أصوات الشخصيات الأخرى من مسرح الأحداث، كتغييب أصوات «لحيان الأجرب» و«حرس الفضيلة»، كما يسميهم الراوي.

وهذا الخلل في بناء الرؤية الفكرية يوازيه خلل في الأداء الفني الذي يحتاج إلى وقفة طويلة.

ولعل أول ما يطالعنا من مظاهر الخلل في الأداء الفني ما يتصل بتفكك البناء العام لهذه الثنائية؛ فالرابط بين «الفيء الأول من ثنائية أظاليل طلح المنتهى» الذي يتخذ «فيضة الرعد» عنواناً له يكاد يكون مبتوراً تماماً عن «الفيء الثاني» الذي يتخد «جرف الخفايا» عنوانا له، فهذا الجزء الثاني لا يعد امتداداً للجزء الأول إلا من حيث التواصل الجغرافي، إذ إن «فيضة الرعد» تمثل الريف في المملكة العربية السعودية أما «جرف الخفايا» فإنها تمثل المدينة فيها، أما الشخصيات والسياقات فإنها مختلفة تماماً، ولذلك فإن الكاتب كان في إمكانه أن يفصل بين هذين العملين فصلاً تاماً، فيجعل كل رواية مستقلة بذاتها.

ومن مظاهر الخلل في الأداء الفني في هذه «الثنائية» ما يتصل بتقريرية أسلوب المتن في مقابل شعرية عناوين الفصول الداخلية، وهو ما يشكل مفارقة أسلوبية في مقابل مفارقة الرؤية الفكرية.

ويمكن أن نتمثل لهذه المفارقة الفنية بكثير من النصوص في «الثنائية»؛ ففي الفقرات الأولى من «فيضة الرعد» يتدخل الراوي الكاتب المهيمن على السرد بطريقة تقريرية مباشرة تزيح اللثام عن أزمة «غزالة» منذ البداية:

«من يقول لنا شيئاً – ولو يسيراً – من سيرة هذه المرأة التي أضحت على هذه الحال؟ سؤال محيّر وشاق.. ربما الإجابة عليه تحتاج وقتاً أطول، وتقتضي حس صبر وإنصات. فسيرتها مكابدة بائنة. استطاعت هذه الأنثى أن تشق في صخر (فيضة الرعد) – القرية العنيدة – معابر

إلـى الواقـع، لكن هناك مـن كان لها بالمرصاد، حـدران وأهله هم من يسـدون تلك المنافذ.. لا يسـمحون بالرؤية مطلقاً.. هم أعداء سـلام منشـود بين فيضة الرعد وأهلها المنهكين لفرط مكابدتهم.. ترى أهم أعداء هذا الزمان الهزيل؟!» [1].

فالـراوي جعل المتلقي يعـرف جوهر معاناة «غزالة» منذ الفقـرات الأولى من روايته، كما صنـف أهم شـخصيات الرواية في خانات بيضاء أو سـوداء، دون أن يتـرك فرصة للمتلقي كي يكتشـف ذلك بنفسـه من خلال متابعة الأحداث وتحليل المواقف والشـخصيات؛ هذا فضلاً عن فجاجة الأسئلة المطروحة في هذه الفقرة ومجانيتها.

وفـي فقرة مـن فقـرات الرواية يتدخـل الراوي فيصـف بيت «الحبـال» الـذي انتقلت إليه «غزالـة» بأسـلوب تقريري مباشـر مؤكداً أنه «بيت يقـوم على الرياء والنفاق.. بيت تسـدل فيه الحجـب لكـي لا ترى الصـادق منهم أو الكاذب. مملكـة متناقضة تروضهـا جعدة، وتخرس أفواه كل من أراد التحدي»[2].

فمـن نافلـة القول أن نشـير إلـى أن الراوي يقحم نفسـه هنا فيحـول دون اسـتنتاج المتلقي لمواصفات بيت «الحبال».

وفـي فقرة أخرى يصف الراوي حال «غزالة» التـي أصيبت بهلع من جراء إخفاقها العائلي وموت أحلامها في «قيام أسرة هانئة، فالزوج غير كفء، والأبناء تفلت زمام السيطرة عليهم»[3].

فمثـل هـذا الوصف التقريري يعـد نافلاً من فضول الكلام؛ لأن المتلقـي أصبح على دراية بحال «غزالة».

وفـي مقابل هذه النزعـة التقريرية المباشـرة تطالعنا عناوين الفصـول الداخلية التي تنضح شعرية، من مثل «لنز الفجر.. فالليل الذي يحتضر وتثكله النجوم سيلد من موته خيوطاً بيضاء تغزلها حلكته»[4]، و«الجسـارة والشـجاعة بينهما هالة داكنة من نزق الإقدام»[5]، و«الشعر يلد الأشـقياء، ويقتلهـم بعد أول بيت تطلقه قرائحهم»[6]، وما إلى ذلـك من العناوين التي صيغت

(1) فيضة الرعد. ص 7
(2) فيضة الرعد. ص 90
(3) فيضة الرعد. ص 154
(4) فيضة الرعد. ص 13
(5) فيضة الرعد. ص 23
(6) فيضة الرعد. ص 43

بأسلوب يرقى إلى مستوى الأسلوب الشعري في تكثيفه وانزياحاته ولغته المتفجرة النابضة.

وهنـاك مفارقة فنية أخرى تعد أهم من هذا كله، وهي مفارقة النزوع الشـفوي في الخطاب الروائـي؛ فإذا كانت الرواية بطبيعتها شـكلاً أدبيـاً يقوم على الكتابة (خلافاً للشـعر الذي يقوم على المشافهة، وخاصة في القديم، وكذلك الأمر بالنسبة إلى المسرح)، فإن «ثنائية» الشمري لم تتخلص من النزوع الشفوي؛ لأنَّ الخطاب يوجه في هذا العمل عادة إلى مستمع وليس إلى قارئ.

ويمكن الاستئناس إلى هذه المفارقة بقرائن وأمثلة كثيرة في «ثنائية أظاليل طلح المنتهى»؛ ففضلاً عن السـرد الذي يطغى في هذا العمل على حسـاب الحوار، تطالعنا كثير من الفقرات التـي تفضـح نية المشـافهة،فما أكثـر المواقف التي نرى فيها الراوي يسـرد الأحـداث موجهاً خطابه إلى المستمع صراحة:

- «ولكـم أن تقـدروا حجم مترنحين لفض الشـجار بالقوة أيضًا.. ولكـم أن تقدروا حجم عنف الصراع بين بدويين موغلين في القسوة»[1].

- «إصـلاح هذين البائسـين وإعادتهما إلى ربقة «عرين السـباع» قـد يتطلب وقتاً؛ لأنك لو رأيت ما حل بهما البارحة ما استطعت أن تجزم بوفاتهما»[2].

- «ظل «صقر» و«مبارك» متوائمين في المسير والرحلة، وهما على طرفي نقيض.. تعجب أكثر حينما ترى موهبتهما في الغناء بطريقة فطرية لا يعرف الجميع كيف تأصلت بهما»[3].

- «مـآل الأحلام في «جـرف الخفايا» فضاء التمزق والتبدد والضيـاع، وبداية بوح الراوي عنهم نهاية العالـم هي رغبة للحكاء أن يوجز»[4].

- «تدهمك الهواجس، وتحاصرك الوسـاوس عندما تهم بتمثيل أطراف سيرة أهل «جرف الخفايا»[5].

(1) جرف الخفايا. ص 17
(2) جرف الخفايا. ص 18
(3) جرف الخفايا. ص 37
(4) جرف الخفايا. ص 62
(5) جرف الخفايا. ص 63

- «لا تصدق إن قالوا إن الأرض للجميع»[1].
- «جنون ما تقوله يا راوي سيرة «جرف الخفايا»[2].
- «لا أروي لكم أطرافاً من سيرة هذه المدينة التي تراودني نحوها رغبة وضيعة»[3].

- خرجوا من خبائه، وقبل مغادرتهم الباب الخارجي أعادهم المساعد، ليأخذوا موعداً جديداً في عيادة السحرة والمردة والجان. قسم تحقيق الأسباب في معاني الغياب لشاعر هدّه العذاب، وشاخت ذاكرته لكثرة ما رأى من سراب، الويل لهم إن تجاوزوا عتبة الدار، ولم يفوا بالمقسوم الذي وزعه رب الأرباب على السادة الأحرار.. كاشفي الأسرار، رافعي الضر عن العباد الأبرار.. حكيم «جرف الخفايا».. خير الأخيار، وطارد الأشرار، وآكل الفجل والخيار»[4].

- «لم يعد الرفاق إلى ربقتهم مكتملين إلا بعد نحو شهر؛ فهناك من سافر، وهناك من انقطعت به السبيل لانشغاله»[5].

هذه الشواهد كلها تنطوي على قرائن تومئ إلى نية المشافهة في «الثنائية»، وهذه القرائن تتراوح بين القرائن اللفظية المباشرة التي تتراءى في استخدام ضمير المخاطب الموجه إلى المستمع أو تتراءى في الإشارة إلى الحكاء أو الراوي الذي يقص على الناس، وبين استخدام السجع في بعض الفقرات القليلة التي توحي بأهمية السمع في السرد.

ولعلنا نستطيع أن نفسر مفارقة النزوع الشفوي في هذه «الثنائية» بتشبع «الشمري» بالتراث الشفوي الشعبي الذي لا يخلو السرد الأدبي في المملكة العربية السعودية من آثاره، وهو ما يبدو لنا بوضوح في روايات كاتبة كبيرة مل «رجاء عالم».

والذي ينبغي أن نشير إليه هنا أن النزوع الشفوي في ثنائية «أظاليل طلح المنتهى» يواكبه نزوع كتابي (نسبة إلى الكتابة) محدود يتراءى لنا خاصة في استخدام بعض تقنيات الرواية

(1) جرف الخفايا. ص 65
(2) جرف الخفايا. ص 84
(3) جرف الخفايا. ص 127
(4) جرف الخفايا. ص 149
(5) جرف الخفايا. ص 217

الجديـدة، وخاصة تيـار الوعي[1]، والحوار الداخلـي[2]، والارتـداد[3]، وتوظيف الأحلام[4]، وخاصة في «جرف الخفايا» التي كانت أنضج فنياً ولغوياً من «فيضة الرعد».

والملاحظ أن هناك تفاوتاً في «الثنائية» بين إيقاع الإيجاز وبين إيقاع التفصيل في السرد؛ إذ إن الكاتب يستغرق في تسـجيل التفصيلات الدقيقة أحياناً، فيجعل الزمن يتحرك آنياً أو أفقياً، ويوجز في السرد أحيانًا أخرى فيجعل الزمن يتحرك ماضياً أو عمودياً، وكلما كان الزمن آنياً أو أفقياً كان الخطاب الروائي مكتوباً أو مقروءاً، وكلما كان الزمن ماضياً أو عمودياً كان الخطاب شفوياً مسموعاً.

ونستطيع في هذه العجالة أن نتمثل بنصين من «الثنائية» لإيضاح إيقاع الزمن الأفقي وإيقاع الزمن العمودي؛ ففي الفصل السـابع من «جرف الخفايا» نرى «فاتنة» من خلال عدسـة مكبرة تلتقط تفاصيل حركاتها آنياً أو أفقياً، وذلك على النحو الآتي:

«أفتـح الثلاجـة، أعبّ من الماء جرعـات كبيرة. أضـع القنينة على حافة حـوض الأواني. أغسـل وجهي ورأسـي.. أرش على صدري رذاذاً بارداً. تهبط قطرات منه عبر فتحة قميصي. تتبخر بين نهدي. أشعر بحاجتي إلى الاستحمام، لكنني لا أقوى على فعل ذلك؛ لأنني محاطة الآن بكل أحزان العالم وانكسارات الأنثى»[5].

وفي الفصل السـادس عشر من «فيضة الرعد» نرى «غزالة» من خلال عدسة مصغرّة توجز حركتها في الزمن الماضي عمودياً، وذلك على النحو الآتي:

«انصرفت غزالة مرغمة عن الفيضة وأهلها.. إذ داومت مع جعدة ونساء أخر على الذهاب نحـو الحكمـاء الأدعياء فـي الفيضة والأوديـة المجاورة لتتلقـى جرعات جديـدة من العلاج بالنفثات، والبخور، والماء المنقوع، والزيوت، والتهاليل المربكة، حتى أن الفيضة لم تعد هي هاجسها، ولم تعد هي حديث أهل القرية البائسة»[6].

---

(1) جرف الخفايا. ص 26، 159

(2) جرف الخفايا. ص 22، 169

(3) جرف الخفايا. ص 24

(4) جرف الخفايا: ص 110 / فيضة الرعد: ص 71، ص 165، ص 166، ص 176، ص 184

(5) جرف الخفايا. ص 100

(6) فيضة الرعد: ص 215

إن تكبير عدسة الرؤية في السرد في النص الأول يجعل الخطاب الروائي خطاباً مكتوباً يوجه إلى قارئ، أما تصغير عدسة الرؤية في السرد في النص الثاني فإنه يجعل الخطاب الروائي خطاباً شفوياً يوجه إلى متلقٍ مستمع.

لا نستطيع أن نزعم هنا أن هذا القانون الإيقاعي في السرد قانون جامع مانع ـ على حد تعبير المناطقة ـ ينطبق على كل الأعمال الروائية، وإنما نزعم أنه يمكن أن يتخذ معياراً للتمييز بين مستويات الخطاب الروائي المكتوب والخطاب الروائي المسموع، ولذلك فإن تعميم هذا القانون يحتاج إلى استقراء واسع لتاريخ السرد الروائي عربياً وعالمياً.

***

وأياً ما يكن فالذي نخلص إليه أن «ثنائية أظاليل طلح المنتهى» لعبد الحفيظ الشمري تنطوي على مفارقة في الرؤية الفكرية التي تقوم على التناقض في بنية دلالات الخفاء والتجلي، تناظرها مفارقة في الأداء الفني، تتراءى خاصة في التناقض بين الأسلوب التقريري المباشر في المتن وبين أسلوب الانزياح الشعري في عناوين الفصول، كما تتراءى في التناقض بين النزوع الشفوي وبين النزوع الكتابي، فضلاً عن التناقض بين إيقاعات السرد وبناء الزمن عمودياً (Diachronique) وأفقياً (Syncnronique).

***

النزعة التاريخية في رواية «الغربة الأولى» للكاتب السعودي «عبدالله المعجل»

نطمئـن القـارئ منذ البدايـة إلى أننا لن نجتر مـا كتب عن العلاقة بيـن الأدب والتاريخ، أو بيـن الروايـة والتاريـخ منذ «أرسـطو» حتى «جـورج لوكاتش»، ولـن نعقد موازنـة بين وظيفة المـؤرخ وبيـن وظيفة المبدع؛ لأن ذلك كله بات من النافل المكرر، وإنما سـنقف عند ملامح إسـتراتيجية التأريخ في هذا النص الروائي الذي يعد باكورة أعمال الكاتب السـعودي عبدالله أحمد المعجل، دون مقدمات عقيمة لا تقدم شيئاً جديداً.

وعلـى خلاف المألوف فـي الرواية المحترفة نـرى عبدالله المعجل يعلن عـن نية التأريخ صراحـة في ملحق روايته الموسـوم بــ «ملاحظة أخيرة»؛ فيلفت نظر القـارئ إلى «طبيعة هذه الرواية ذات الصبغة التاريخية التي تستمد أحداثها وشخوصها من الواقع العام»[1].

وإذا كنا نعترض على توجيه الكاتب لقارئ روايته وكشـف أوراق لعبته الإبداعية على هذا النحو السـافر الذي يحرم ذلك القارئ من فرصة التأويل المبدع، وهو ما يضمن للنص الأدبي سيرورة إيجابية وحياة أطول وأخصب، فإننا لا نملك إلا أن نحترم هذه النية ما دامت مشروعة وواردة فـي الروايـة العالميـة والعربية على حد سـواء، وما أعمـال «تولسـتوي» و «بالزاك» و «محمد ديب» و «نجيب محفوظ» و «عبدالرحمن منيف» إلا شـاهد حي على مشـروعية هذه النية التأريخية التي لا تسـتهدف المتح من التأريخ الرسـمي العام فحسب، بل تستهدف المتح من التاريخ المسـكوت عنه، أي تاريخ الشرائح الاجتماعية الواسعة والناس المغمورين الذين يعيشـون في الظـل ويتأثرون بأحداث التاريخ العـام في حياتهم اليوميـة الروحية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

وقبـل الوقـوف عنـد ملامح هـذه النزعة التاريخيـة في «الغربـة الأولى» ينبغي اسـتعراض الحدث الروائي لهذا النص في إيجاز وتركيز:

تتخـذ هذه الروايـة عينات اجتماعية محددة ترصد من خلالها حركة التاريخ ظاهراً وباطناً، وفـي مقدمـة هذه العينات «صالح» بطـل الرواية الذي كان في البداية بحاراً يعمل على سـفينة

---

(1) عبدالله حمد المعجل: الغربة الأولى. دار الساقي. الطبعة الأولى. بيروت 2000. ص350.

«النوخذة إبراهيم» بوصفه «سيّباً» ينزل من يغوص إلى القاع بالحبال ويسحبه في الوقت المناسب، ثم تزوج وأنجب ومارس أعمالاً كثيرة قبل يستصلح قطعة أرض في قريته بمساعدة «خالد» البدوي ويستقر، وعندما تكتشف الطاقة النفطية وتستثمر تأخذ ملامح الحياة في التغير شيئاً فشيئاً، وتدرك «أم محمد» زوجته الذكية الطيبة ذلك، فتقترح عليه أن يبني بيتاً ويبيعه ويعمل تاجراً بدلاً من عمله الشحيح في الزراعة، فيأخذ برأيها ويفتح دكاناً لبيع المواد الغذائية، ثم يحلو له أن يسافر إلى الهند كي يجلب الأقمشة برفقة جاره «أبي فهد» الذي اشترى منه البيت، ويسافر إلى «الرياض» في قافلة كي يسّوق بضاعته.

إلا أن التجارة لم تكن تحول دون أدائه للفرائض الدينية وتتبع أخبار الحرب العالمية الثانية التي كانت أخبارها تترى من مذياع صديقه «أبو ناصر»، وأخبار الحرب العربية الإسرائيلية سنة 1948، وأخبار الشركات الأمريكية التي أخذت تحفر آبار النفط وتستثمره وتوظف بعض شباب القرية.

وعندما يبنى ميناء «الدمام» وتنتعش الحياة الاقتصادية والتجارية، يأخذ القرويون في الهجرة إلى هناك تاركين بيوتهم وأعمالهم في القرية، ويحاول صالح أن يقاوم إغراءات الهجرة إلى «الدمام» متشبثاً بقريته، خاصة وأنه كان يتطير من هذا التحول الذي جاء بالشركات الأمريكية التي كانت تضطهد العمال، ومن بينهم ابنه «محمد»، لكنه ما يلبث أن يرحل إلى «الدمام»، وهو يتابع أخبار ثورة «الضباط الأحرار» في مصر بقيادة «عبدالناصر» الذي كان يتأهب لتحرير فلسطين.

ذلك هو مؤدى الحدث في «الغربة الأولى»، فما ملامح إستراتيجية التأريخ في هذه الرواية؟

لعلنا نستطيع أن نلخص ملامح هذه الإستراتيجية في نمطين رئيسين من أنماط التأريخ، هما النمط الصريح والنمط المضمر.

التأريخ الصريح:

يتراءى هذا النوع من التأريخ في التقاط فتات الأحداث التاريخية العامة المحلية والعالمية، وهو ما يمكن تحديده فيما يأتي:

1 - **التأريخ السياسي**: ويتراءى لنا في متابعة أخبار الحرب العالمية الثانية والصراع بين

الحلفـاء وألمانيـا؛ فقد كان الكاتب حريصاً على جعل شـخصيات روايتـه تتفاعل مع أحداث الحرب، وتترقب نتائجها في شـغف كأنها معنية بها مباشـرة، ويسـوغ هذا الحرص في الرواية بذلك الأمل الزائف في تحرير «هتلر» لفلسطين؛ إذ إن كل شخصيات الرواية كانت تتطلع إلى خروج «هتلر» منتصراً من تلك الحرب ومطاردة الصهاينة في فلسـطين، ما عدا شـخصية «أبي ناصر» البعيد النظر الذي كان واقعياً ساخراً من مثل هذه الأحلام.

ويبلـغ ذلك الحرص حد الافتعال في الرواية عندما نرى النسـوة في مجالسـهن يتحمسـن بشـدة لهتلـر، علـى نحو ما تفعل «أم محمد» التي ترى فيه فارسـاً «ما مر علـى الدنيا مثله، هزم الإنجليـز وبيهزم الأميـركان. يقولون هو اللي بيطرد اليهود. بيذبحهم كلهم ويفك المسـلمين من شرهم»[1]، على حد تعبيرها.

وعندما ينتصر الحلفاء على «هتلر» يصاب الناس بإحباط شـديد ويعم الشـعور بالكآبة كل منـازل القريـة؛ «حتى أن صالحاً صار كثيـر الصمت في المنزل لا يتحـدث إلا للضرورة، ولم تكن أم محمد قادرة على مسـاعدته وإخراجه من تلك الحالة، فقد امتدت حالة الاكتئاب إليها أيضاً»[2].

كما يتراءى لنا هذا التأريخ السياسـي في معالجة التناقض بين الدولة التي تمالئ الشـركات النفطية الأمريكية وتحميها ولا تتردد في سـجن كل من تسـوّل له نفسـه المسـاس بمصالحها بالقـول أو بالفعـل، وبين الشـعب الـذي كان يعاني مـن اسـتغلالها وتطاولها علـى الحريات الفرديـة[3]، وعندمـا تلجـأ وفـود القرية إلـى «الحكومة» كـي تنصفهم وتحد مـن صلف تلك الشـركات التـي تقمـع أبناءهم وتمتهـن كرامتهم الإنسـانية، يخيب أملهم فيها ويكتشـفون أن «الحكومة محكومة»[4]!

وتصـوّر الروايـة كذلك مـدى خيبة الأمل في الحلفـاء الذين تآمروا على فلسـطين وأخلوا بعهودهـم وسـلموها إلـى الصهاينـة لقمة سـائغة، علـى الرغم مـن مناصرة العـرب لهم على المسـتوى الرسـمي. كما تشـير الرواية إلى حـرب «العجمـان»[5]؛ والحرب ضـد الأتراك في

(1) عبد الله حمد المعجل: الغربة الأولى. ص126.

(2) المصدر نفسه. ص248.

(3) يرجع إلى الرواية. ص289.

(4) الرواية. ص320.

(5) الرواية. ص163.

الجزيرة العربية[1].

2 - **التأريخ الفكري**: يتمثل هذا التأريخ في دخول بعض التيارات الفكرية إلى الجزيرة العربية، كالتيار الاشتراكي، والتيار القومي.

ويؤرخ الكاتب لهذين التيارين من خلال المثقفين العرب المهجّرين إلى الجزيرة العربية، ومن خلال نضال عمال الشركة المضطهدين.

إن «نزار» المثقف الذي تعود أن يحلل الظواهر تحليلاً علمياً يبرهن للعمال أن قضية فلسطين ليست معزولة عن مؤامرة كبرى على الوطن العربي، بل هي حلقة في سلسلة مترابطة الحلقات تستهدف السيطرة «على الوطن العربي واستعباد شعوبه ومقدراته»[2]، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الشركات الأمريكية التي تعد حلقة أخرى في هذه السلسلة أو «النظام المتكامل»[3]ـ على حد تعبيره ـ وإذا كانت هناك نية حقيقية لمواجهة هذه المؤامرة فلا بد من تضامن العرب جميعاً.

أما «ناجي» زميل «نزار» فإنه يرى أن الدفاع عن الحق العربي في حماية الأرض والعرض والثروة لابد أن يكون ضمن إطار الوعي الصحيح لصيغة نضال الطبقة العاملة، أي إن «القضية ليست وطناً ضد وطن، أو جنساً ضد جنس، القضية هي صراع الطبقة العاملة ضد هيمنة البرجوازية العالمية»[4] على حد تعبيره.

ويتابع الكاتب انتشار هذين التيارين الفكريين في أوساط الناس، وخاصة في أوساط عمال شركات النفط الذين كانوا يتبعون أساليب النضال المعروفة في أدبيات الفكر الاشتراكي، من مثل الإضرابات وتوزيع المنشورات السرية المحرضة، وما إلى ذلك.

كما أن الكاتب يؤرخ للتيار الفكري المناهض لهذين التيارين، وهو التيار المحافظ الذي كان ينظر إلى شعارات الاشتراكيين بكثير من الريبة، ويعد أنصاره هراطقة ملحدين، وفي مقدمة من يمثلون هذا التيار المحافظ في الرواية «فهد» ووالده[5].

---

(1) يرجع إلى الرواية. ص163.

(2) الرواية. ص300.

(3) الصفحة نفسها.

(4) الصفحة نفسها.

(5) يرجع إلى الرواية. ص301.

وفضلاً عن هذا، فإن الكاتب يحاول جاهداً أن يؤرخ للعقل العربي العام في بيئته المحلية، ويرصد تطوره من خلال المقابلة بين الثقافة الشعبية التي لا تخلو من خرافات وأساطير، وبين الثقافة الرسمية المعاصرة التي أخذت تعبر عن ذاتها من خلال التواصل مع الهند والبحرين ومصر والبصرة.

وتمثل الشريحة الاجتماعية الواسعة الذهنية الخرافية، أما الذهنية المستنيرة الواعية فتمثلها في الرواية فئة من التجار والمتعلمين الذين سافروا واحتكوا بالثقافات الأخرى وجلبوا معهم المخترعات التقنية، من مثل الراديو والبراد والسيارة والتلفاز والمصباح الكهربائي، وما إلى ذلك مما كان يثير دهشة السواد الأعظم من الناس.

وإذا كانت «أم حسين» و «أم سليمان» الراويتان اللتان يتحلق حولهن النساء والأطفال في المجالس الخاصة في القرية ترويان الحكايات الخرافية والبطولية التي تلهب الخيال وتؤخذ مأخذ الجد والصدق في الرواية، فإن «أبا سميح» ومنزله المسكون بـ «الجن» و «العفاريت» ـ كما يزعم أهل القرية ـ يمثل مظهراً من مظاهر الإيمان بالخرافة.

وفي المقابل يمثل «أبو ناصر» الثري البعيد النظر؛ و «أبو محمد» بطل الرواية؛ و «ابن شهلان» مدير مدرسة القرية النخبة المستنيرة المثقفة.

3 - **التأريخ الاقتصادي**: يتراءى في حرص الكاتب على رصد مظاهر التحول من حياة البداوة والترحال إلى حياة الزراعة والغوص على اللؤلؤ والاستقرار، ثم الانتقال إلى حياة التجارة والوظيفة.

فإذا كان «أبو محمد» قد جرب حياة البحر والغوص على اللؤلؤ في البداية، فإنه ينتقل إلى حياة الزراعة في قريته، فيستصلح أرضاً ويزرعها بمعاونة «خالد» البدوي الذي كان من الرحل لكن «أبا محمد» ما يلبث أن يغدو تاجراً، فيسافر ويستورد البضائع ويعيد تسويقها.

إنه جيل الآباء الذي يمثله كل من «أبي محمد» و «أبي فهد» و «أبي ناصر»، أما جيل الأبناء الذي يمثله كل من «محمد» و «ناصر» فإنه كان يتطلع إلى حياة الوظيفة في شركات النفط أو في وظائف الدولة في المدينة.

وإذا كان الجيل الأول يظل مرتبطاً بجذوره وقيمه الدينية والفكرية والاجتماعية المحلية، فإن الجيل الثاني يميل إلى التنصل من تلك القيم ويجنح إلى التمرد والتحرر.

ويكفـي أن نتمثـل في هذه العجالـة بحرص رموز هذا الجيل على تحريـر تربهم «مرزوق» الذي كان يعاني من الرق[1]، واجتماعهم في المزارع للهو والتدخين والشرب.

وقـد جعـل الكاتب الجيل الثاني في الرواية يفرض أسـلوبه في الحيـاة، ولذلك نرى رموز الجيـل الأول يغادرون القرية في نهايـة المطاف ويهاجرون إلى «الدمام» مع أبنائهم، ويتركون مزارعهم ومتاجرهم في القرية حتى «خالد» البدوي الذي كان يسـاعد «صالح» في اسـتصلاح الأرض والعنايـة بالمزرعـة أراد أن يغـادر إلـى «الدمـام» كي يعمل فـي الحدائق التـي تقيمها الشركة.

وإذا كان «صالح» يصر في البداية على البقاء في القرية: «لو ما يبقى في هالديرة إلا جدرانها مـا أنـا تاركهـا»[2]، نقـول: إذا كان «صالح» يصر على البقـاء في القرية وحيـداً، فإنه يضطر في النهايـة إلـى أن يتراجع عن رأيه ويفاجـئ زوجته «أم محمد» التي كانت تسـايره على مضض، قائلاً: «أم محمد.. يا الله اجمعي اغراضك، بكرة نشد للدمام»[3]!

ب - التأريخ المضمر:

يتراءى لنا هذا النمط من التأريخ فيما لا تقوله الرواية بأسـلوب مباشـر، وهو الذي يشـكل شعرية الرواية في الحقيقة؛ لأن المتلقي يستقرئ ذلك التأريخ مما وراء البنية اللغوية، وما وراء الأحداث والشخصيات، وبتعبير آخر فإن ذلك كله يمرر خطاب ميتافيزيقا النص الروائي.

وأياً ما يكن فإننا نستطيع أن نستقرئ هذا التأريخ المضمر على النحو الآتي:

1 - العلاقة مع الآخر: يتمثل الآخر هنا في شركات النفط الأجنبية التي يبدو وجودها طبيعياً تفرضـه المصالح الاقتصادية والتجارية على مسـتوى السـلطة، ولكنها تبـدو دخيلة وعنصرية ومستغلة تستهدف الهيمنة على ثروات الشعوب على المستوى الشعبي.

والرواية تحمل هذه الشـركات مسـؤولية تغيير البنية الديموغرافية المحلية، وإغراء المزارعين بالهجرة من الريف إلى المدينة، وما ينتج عن ذلك من مشكلات اجتماعية واقتصادية.

وعلـى المسـتوى الوجدانـي المضمـر تنظر الروايـة إلى هذا الآخـر بوصفه معتديـاً مدمراً

---

(1) يرجع إلى الرواية. ص291، 314، 315.

(2) الرواية. ص335.

(3) الرواية. ص349.

للوجـدان الإقليمـي والقومي على حد سـواء؛ ولكـن الرواية لا تقول ذلك تصريحـاً بل إيماء وتلميحاً، وهو ما يتراءى لنا من خلال «كآبة» صالح التي تتأجج كلما ظهر الآخر على مسـرح الأحداث[1]، وهذه «الكآبة» تدفع ببطل الرواية إلى حافة الانهيار والإحساس الممض بالعجز والانكسار والإحباط عندما نراه يلجأ إلى المقابر[2].

وإذا كان ظاهـر هذا اللجـوء إلى المقابر يتصل برغبة «صالح» في زيـارة قبري والديه وقبر ابنته «شـريفة» التي ماتت في ولادة عسـيرة، فإن التفكير في هذه الزيارة كان على إثر حوار دار بيـن «صالـح» و «خلف» المجنون الذي كان يتنبأ ويقول حكمة لا يدركها إلا ذوو الألباب من أمثال «صالح» الذي كان يحب الاستماع إليه.

«كان المجنون كعادته جالساً على الأرض ومسنداً ظهره إلى الجدار في مواجهة الباب.

رفع نظره حين رأى صالحاً قادماً:

– هلا بصالح.. حياك.. تبي باجلاء؟

لم يرد صالح.. اقترب من المجنون وجلس بجواره على الأرض وأسند ظهره إلى الجدار. التقط حبة باجلاء من يد المجنون ومضى يمضغها صامتاً.

– دخلت ولدك في الشركة؟ بالبركة! قال المجنون.

لم يرد صالح.

– يا رجال.. أبرك لك.. يصير ولد الشركة ولا يصير ولد الحكومة.

بقي صالح صامتاً، وصمت المجنون.

مضت فترة طويلة على هذه الحال، وبدأ المجنون يتمتم كعادته، وصالح صامت. الأفكار بدأت تستبد به.. لم يخطط لهذا.. كان ينوي أن يتحدث مع المجنون.. أن يطلب منه أن يسمعه آخر أشعاره.. ولكنه شعر بنفسه كالمسيَّر بدون إرادة.

جلس صامتاً لفترة طويلة يستمع إلى تمتمات خلف وقد رفع عينيه إلى السماء، أو ما يمكن رؤيته منها من خلال ذلك الزقاق الضيق. كان الظلام حالكاً، وبرغم ضيق مسـاحة الرؤية فقد كانت الشـهب التي تعبر تلك المسـاحة كثيرة وكانت النجوم تبدو في المسـاء كأنما هي قطعة

---

(1) يرجع إلى الرواية. ص190، 321، 326، على سبيل المثال.

(2) يرجع إلى الرواية. ص285.

متواصلة من الضوء.

نهض صالح من مكانه. ألقى نظرة أخيرة في اتجاه المجنون الذي كان محنياً رأسه ومستغرقاً في تمتماته. لم يرفع المجنون نظره نحوه. سار صالح خارجاً من الزقاق وبدلاً من أن يأخذ الطريق المباشر مضى في اتجاه الصحراء. حين أصبح بجوار المقبرة مضى يتمتم»[1].

لقد تعمدنا أن نتمثل بهذه الفقرات الطويلة كي نقف على مدى انشغال بطل الرواية بهاجس الآخر الذي أصبح يشكل تهديداً للوجدان (Feeling)، وكأن هذا الآخر يقوده إلى الفناء الذي ترمز إليه المقبرة.

2 - **الحياة الروحية والأخلاقية**: أرخ الكاتب لجوانب هذه الحياة من خلال أمشاج أحداث وإيماءات مبثوثة في الرواية، ومن هذه الأمشاج ما يتصل بفريضة الصلاة التي كانت تؤدى في أوقاتها في مسجد القرية، وخاصة صلاة الفجر التي كان الإمام يحرص على أدائها بتسجيل أسماء المصلين والمناداة عليهم كل فجر؛ «ليتم تحديد الذين يتغيبون عن صلاة الجماعة، ومن ثم يصبحون عرضة للمساءلة من سلطات القرية الدينية»[2]، ولذلك فإن أعيان القرية، من أمثال «أبي ناصر» و «أبي محمد» و «أبي فهد» كانوا مواظبين على أداء صلاتهم جماعة، ولكنهم يتساهلون في أداء الصلوات الأخرى في المسجد لكثرة المصلين وصعوبة المناداة على الجميع، بل إن «صالح» كان يؤدي «فريضتي الظهر والعصر جمعاً»[3] في بيته أحياناً.

ومن هذه الأمشاج أيضاً ما يتصل بشيوع الشذوذ الجنسي في أوساط المراهقين[4]، وفي معسكرات عمال شركة النفط[5]، وتصابي المسنين وزواجهم من البنات الصغيرات[6].

فكل هذا يعد من المسكوت عنه أو التأريخ المضمر الذي تومئ إليه الرواية تلميحاً.

***

وبعد، فهل استطاع الكاتب أن يقدم رؤى فكرية جديدة في سياق التأريخ؟

---

(1) الرواية. ص284-285.

(2) الرواية. ص45.

(3) الرواية. 232.

(4) يرجع إلى الرواية. ص256، 257.

(5) يرجع إلى الرواية. ص292.

(6) يرجع إلى الرواية. ص258.

في ظننا أن الحدث الأهم الذي كان مثل الجلمود الذي يرمى في البركة المستقرة فيرجّها، ويجعل مياهها تتطاير في كل اتجاه، يتمثل في قدوم شركات النفط وتأثيرها العميق في الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وهذا الحدث سبق لكاتب آخر أن كتب عنه وحلل آثاره بدقة ومنهجية متفردة، وهو عبدالرحمن منيف في خماسية «مدن الملح»[1]، ولذلك فإن «صالح» في «الغربة الأولى» يكاد يكون نسخة باهتة عن «متعب الهذال» في «التيه»[2] لمنيف.

أما التأريخ للتيارات الفكرية المعاصرة التي أخذت تتسرب إلى الجزيرة العربية منذ العقود الأولى من القرن العشرين فقد سبق لكاتب آخر كذلك أن تتبعها في بعض أعماله الروائية، وهو «تركي الحمد»، وخاصة في ثلاثيته «أطياف الأزقة المهجورة»[3].

إلا أن ذلك لا ينقص كثيراً من قيمة «الغربة الأولى» في هذا الجانب؛ فإذا كانت تيمة شركات النفط وآثارها قد استهلكت، وإذا كانت التيارات الفكرية المعاصرة قد عولجت، فإن ما يتصل بـ«المسكوت عنه» أو التأريخ المضمر، يشكل لمسة جريئة وجديدة نسبياً في الرواية الخليجية.

***

أياً ما يكن فإن الذي يهمنا أخيراً هو أثر هذه النزعة التأريخية في الجوانب الفنية في هذه الرواية.

1 - الأثر البنيوي:

لقد مارست النزعة التأريخية تأثيراً واضحاً في بنية الحدث الروائي في هذا العمل، ويتراءى لنا ذلك في عدم التركيز على حدث واحد متنامٍ، وبدلاً من ذلك ركز الكاتب على عنصر الشخصية فقدم لنا مجموعة من شرائح المجتمع المتنوعة، كشخصية البدوي، والتاجر، والمرأة، والمراهق، والطفل، والمعلم، والحاكم، والإمام، وما إلى ذلك.

ومن هنا اتسع المجال أمام الكاتب كي يقدم لنا أحداثاً فرعية كثيرة تستهدف التأريخ لجوانب شاملة في زمن الرواية.

---

(1) يرجع إلى خماسية «مدن الملح» لمنيف. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط1/ بيروت 1992م.

(2) يرجع إلى «التيه» لعبدالرحمن منيف. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط1/ بيروت 1992م.

(3) يرجع إلى «أطياف الأزقة المهجورة» لتركي الحمد. دار الساقي. ط2/ بيروت 2000م.

وإذ كان «عبدالله المعجل» قد غطى كثيراً من هذه الجوانب في أحداث روائية متكاملة ومتآلفة، فإن انسياقه في سبيل التأريخ لسائر الجوانب جعله يتكلف أحداثاً ومواقف غير مقنعة ومتطفلة على البناء، كأن يقحم قصة عتق العبد «مرزوق»[1]، وكيف أن سيده كان يرفض عتقه ويصر على بيعه، وما دام ذلك العبد لا يملك نقوداً حتى يشتري حريته فإن فتية القرية يتطوعون فيجمعون مبلغاً مالياً ويحررونه.

ومن المواقف المفتعلة كذلك في الرواية، تلك المواقف التي نرى فيها نسوة القرية المحدودات الثقافة المثقلات بأعباء المنازل ومسؤوليات تربية الأبناء، يُشغَلن بالحرب العالمية الثانية، ويحلّلن أحداثها، ويتنبأن بانتصار «هتلر»[2]، وما إلى ذلك.

2 - الأثر الأسلوبي:

ويتراءى في انزلاق الكاتب إلى التأريخ بأسلوب مباشر، فبدلاً من تتبع أخبار الحرب ونتائج الصراع بين الألمان والحلفاء بوساطة المذياع، أو بوساطة الحوار الذي كان يدور بين الشخصيات الروائية في مجالس القرية، أو في معسكرات عمال شركة النفط، يتناول تلك الحرب بأسلوب مباشر وكأنه مؤرخ شاهد عيان!، على نحو ما نرى في هذه الفقرة:

«بدأت الحرب تضع أوزارها، تم تحرير فرنسا، وتوغل الجيش الروسي داخل ألمانيا حتى احتل برلين، واستسلمت ألمانيا دون شروط، ولم يبق في الساحة سوى اليابان تقاوم وتكاد تنهار مقاومتها»[3].

وقد امتد هذا الأسلوب التأريخي المباشر إلى جوانب أخرى في الرواية، فشمل رسم بعض الشخصيات الروائية، مثل شخصية «عبدالعزيز» الابن ا لأصغر لبطل الرواية.

يصف الكاتب لنا شعور «عبدالعزيز» وهو يدخل المدرسة لأول مرة على النحو الآتي:

«إذا كان صباح يوم السبت التالي متميزاً بالنسبة لصالح فإنه أكثر تميزاً لعبدالعزيز. ذلك يوم تدشينه في الحياة العامة. سيدخل المدرسة لأول مرة، يفقد المرء جزءاً كبيراً من البراءة التي تصاحبه منذ ولادته لحظة دخوله المدرسة. هذه الحقيقة كانت تهيمن على أحاسيس

---

(1) الرواية. ص291، 315.

(2) يرجع إلى الرواية. ص127-128.

(3) الرواية. ص167.

عبدالعزيز في اليومين السابقين للمدرسة، وإن لم يتمكن عقله الصغير من إدراكها. في الواقع ليست القضية في فقدان جزء من تلك البراءة قدر ما هي في استمرار تسربها بعد ذلك حتى تتلاشى تماماً في منتصف العمر. لم تكن أحاسيس عبدالعزيز قادرة على الوصول إلى ذلك العمق من الرؤية»[1].

فالكاتب هنا يسقط أفكاره وأحاسيسه على شخصية «عبدالعزيز» في لحظة استثنائية في حياته، وهو يفعل ذلك عن وعي وإصرار، ولذلك فقد فوت فرصة التعبير العفوي الذي يناسب مستوى الطفولة في هذا الموقف.. إنها ـ بتعبير آخر ـ سلطة المؤرخ.

وهذه السلطة تتراءى في مواقف أخرى في الرواية؛ ففي موقف وصف الحدب على حفيدي «صالح» اليتيمين يملي الكاتب المؤرخ المهيمن على عالم الرواية رأيه على الصبي «سليمان»، ومن ثم على القارئ، بأسلوب مباشر مقحم على النحو الآتي:

«أن لا تعرف أمك إطلاقاً لهو أمر هين، فأنت تتكيف مع واقعك الذي بعثت فيه، وتصبح جزءاً منه كما هو جزء منك. أما أن تفقد أمك بعد أن تكون قد أغرقت في حنانها فأنت أشبه بمدينة قامت على شاطئ نهر ثم جفت مياه ذلك النهر فجأة. لن تعوضك المياه التي تجبى إليك بين الفينة والأخرى. تقضي بقية عمرك باحثاً عن النهر، وقد تنخدع كثيراً وقد تستسلم للخداع أحياناً راغباً في أن تحلم بالنهر إذا لم يكن هناك أمل في وجوده على أرض الواقع.

سليمان كان يحمل في ملامحه تلك السحنة الحزينة التي تعتري كل من فقد نهره»[2].

فالصبي «سليمان» في هذا الموقف يبدو مثقلاً برؤية الكاتب التي حمله إياها بأسلوب مباشر، كما نرى بوضوح.

***

ومهما يكن فالذي نخلص إليه أن إستراتيجية التأريخ في رواية «الغربة الأولى» كانت شاملة للجوانب الواقعية الظاهرة والباطنة على حد سواء، وأنها لامست كثيراً من التيمات المسكوت عنها في الرواية الخليجية، على الرغم من أنها لم تستطع أن تضيف رؤى جديدة في سياق تمثل التاريخ الرسمي المعروف.

---

(1) الرواية. ص200.

(2) الرواية. ص270.

وقد انعكسـت النزعة التأريخية في هذه الروايـة على الأداء الفني، وخاصة في مجال البناء ورسـم الشـخصيات والمواقف، ونأمـل أن يتجاوز عبداللـه المعجل هذه الهنـات في أعماله اللاحقة.

* * *

دلالة الشكل في رواية «الغيمة الرصاصية» لـ «علي الدميني»

تختلف بنية الرواية من عمل إلى آخر من حيث محور الاهتمام أو مركز الثقل؛ فهناك رواية يكون الحدث فيها هو محور التركيز على نحو ما نرى في الرواية البوليسية مثلاً، وهناك رواية تكون الشخصية فيها هي محور التركيز على نحو ما يتراءى في الرواية السيكولوجية، وهناك رواية يكون المضمون فيها طاغياً على سائر عناصر البناء الأخرى، كما هو الأمر بالنسبة إلى الرواية الفلسفية أو الرواية الأيديولوجية، وهناك رواية تكون اللغة هي الأكثر حضوراً فيها على نحو ما نرى في نصوص الحداثيين الراهنة، وهناك رواية يكون الشكل فيها بؤرة التركيز على حساب عناصر البناء الروائي الأخرى، على نحو ما يبدو في رواية «الغيمة الرصاصية» لعلي الدميني.

وقبل أن نبين ذلك يحسن بنا أن نلخص هذا العمل الذي يعد باكورة أعمال الشاعر السعودي على الدميني الذي لم يسبق له أن خاض مغامرة الكتابة الروائية من قبل، بل كان في عداد شعراء المملكة العربية السعودية، ثم أراد أن يتحول إلى كتابة الرواية، على نحو ما فعل غازي القصيبي من قبل.

لا تقدم هذه الرواية حدثاً واحداً ذا بداية ونهاية محددتين كما عهدنا في الرواية الكلاسيكية، وإنما تقدم لنا مجموعة من الأحداث المتداخلة أو المتوازنة التي يمكن أن تتواصل فيما بينها بطريقة غير مباشرة، ولكنها تظل منفصلة بعضها عن بعض من حيث البناء والزمن والسرد والشخصيات.

أ - وأول هذه الأحداث التي يجدلها علي الدميني في هذه الرواية، يتراءى في «أطراف من سيرة سهل الجبلي» الذي كان موظفاً في بنك في الدمام، وعرض عليه طلب قرض عاجل باسم «مسعود الدهماني»، وهو شخص وهمي خرج من نص روائي كان «سهل» قد حاول صياغته بمشقة كبيرة، ولم يفرغ منه.

ونفاجأ بهذا الشخص الوهمي وهو يتحلى بصفات الشخص العادي الحيّ الذي يلح في طلب القرض، ويوسط معارف وزملاء لـ «سهل» كي يقنعوه بالموافقة على ذلك القرض الذي

يريد أن يسدد لقوم «عزة» ـ وهي بطلة مشروع الرواية التي كان «سهل» مشغولاً بها ـ التي اتهم بقتل غنمها وقتل إخوانها في معركة سالت دماؤها وحُمّل تبعاتها وديات قتلاها.

وينظر «سـهل» موظف البنك في طلب القرض بجدية، فيستفسـر عن مصادر دخله وعمن يكفله، ويريد أن يطمئن بنفسه فيأخذه بسيارة حتى يرى ممتلكاته المزعومة بـ «وادي الينابيع»، فيقطع المفازات الموحشـة حتى يـدرك ذلك المكان الوهمي، وفي أثنـاء الرحلة يقيده طالب القرض حتى لا يفرّ، ويجبره على مواصلة السـير حتى يصل به إلى «الوادي» الذي تتناحر قراه من أجل المياه والكلأ والحدود.

وهناك يشـتري «مسـعود الهمداني» قطيعاً من الغنم بالقرض الذي اسـتلمه، على أن يقدم نصفه دية للرقاب التي أهلكها، أما النصف الآخر فقد وعد بأن يرعاه حتى يسدد دينه من ريعه للبنك، ولذلك فقط اضطر «سـهل» أن يظل في الوادي، وينشـئ علاقات مع سـكانه من أمثال «ابـن عيـدان» و «جابـر» و «حمـدان» و «مريم» و «نـورة» و «مبروك» و «عبيـد» و «صفوان»، ويراقـب الصـراع بين قرى «الرملية» و «العبادل» و «الشـمالية»، وهي القـرى التي كانت على خلاف مسـتمر بسـبب الحدود وتوزيـع المياه والمراعـي، وهو الخلاف الـذي كان يمكن أن يُفَضَّ بإنشـاء سـد يروي الجميع، ولكن هذا السد ظل حلماً يراود الناس، ولم يشرع في تنفيذه على أرض الواقع؛ لأن الإنسـان الوحيد الذي يعرف مكانه بدقة هو «عزة» بطلة مشـروع رواية «سهل» التي كانت متمنعة ترفض العودة إلى الوادي.

وقد انتهز سـكان «الوادي» إقامة «سـهل» بينهم، فأخذوا يعاتبونه ويحاكمونه على التدخل فـي مصائرهـم من خلال مشـروع روايته، حتـى انتهى به الأمر إلى أن يسـجن فـي «مغارات» الوادي، وعندما يطلق سـراحه بعد سـنوات يحاول أن يعيد صياغة نصه بالإفادة من معلومات كانت مدونة في «سـجلات» شـيخ الوادي ومؤرخ أحداثه وحكيمه وسيده «ابن عيدان» الذي عمّر فبلغ خمسـمئة سـنة، وكان أكبـر أبنائه يبلغ من العمر أربعمئة سـنة، وأصغـر أحفاده يبلغ عشـرين يومـاً[1]، ولكن تلك «السـجلات» كانـت محفوظة في قبـو القلعة التي يقيـم فيها ابن عيدان مراقباً كل ما يحدث في الوادي من خلال مرايا ضخمة كانت قابعة على قمم الجبال.

ويعمل «سـهل» على كسـب ودّ «نورة» حتى تسـاعده على الوصول إلى تلك «السجلات»

(1) يرجع إلى «الغيمة الرصاصية» لعلي الدميني. دار الكنوز الأدبية. الطبعة الأولى. بيروت 1998م، ص30.

دون جـدوى؛ لأنّ ابـن عيـدان لـم يكن يرغب فـي اكتمال مشـروع الرواية وعـودة «عزة» إلى الـوادي؛ لأنها كانت تنافسـه وتهدد وجوده بمـا تتميز به من ذكاء ومقـدرة، وهو ما يفصح عنه «أبو مريم» لـ «سهل» عندما ينزل ضيفاً عليه:

«لقـد بلغتنا أجزاء من قصة عـزة تتحدث عن اختفائها، وعن مكرمات ظهورها مرة أخرى، حيـث لـن يتعدى الجار على حقوق جاره؛ ولا أهل قرية على آخرين؛ ولا ترعى المواشـي إلا فيما خصصه لها أصحابها؛ وعن موقع السد أيضاً، لكن الموقع أصاب جدنا ابن عيدان بالفزع. لقد أخبرني، يوم كنت في مسـتودع سـره منذ زمن بعيد، بأنه حلم ذات ليلة فرأى عزة تشير إلى موقع السـد، وهو يمتد من باب المغارات إلى حوش القلعة، وأنه أبصر جدران القلعة تتهاوى تحـت ضغط المـاء، فأيقن أن عزة تهدد وجوده ذاته، وتمنعه مـن التحكم في الماء والمصائر، لذا لم يعد متحمساً لخروجها من كتابك»[1].

ويلجأ «سهل» إلى السحر مستنجداً بالعجوز «زعفرانة» عسى أن تظهر «عزة» كما سبق لها أن ظهـرت في بيتـه، فيمنى بالإخفاق الذريع؛ ولذلك يظل يتخبـط داخل هذه الحلقة المفرغة التـي تحاصـره؛ فهو ينتظر «اكتمال القطيع، والقطيع لا يكتمل دون بناء السـد، والسـد لا يقوم قبل أن تخرج عزة، وعزة لن تخرج قبل أن يأخذ نصها شكله النهائي»[2].

وبينما كان «سـهل» مشـغولاً بهاجس إكمال الروايـة وظهور عزة، يفاجـأ بعودة «حمدان» ـ أحـد شـخوص الرواية ـ برفقـة زوجته (أي زوجة «سـهل»!) التي ظلت تنتظـر عودة زوجها سنوات طويلة، ولم تجد بداً من الارتباط بـ «حمدان» بعد يأسها من عودته.

والذي يسوّغ عودة «حمدان» إلى الوادي أنه كان يريد أن يستقر في موطنه وينفذ مشروعاته الثقافية والحضارية الليبرالية، وهو ما يرى فيه «جابر» مناقضاً لمشروعه في الدعوة إلى الملكية الجماعية التي يأمل أن تقضي على تناقضات الوادي وصراعات قراه[3].

وفي حركة مفاجئة غير مقنعة يحرق «سهل» مشروع قصة «عزة»، وينثر رماده «على رؤوس الجبال والأشجار والطيور والمراعي»[4] ويتخذ قراراً بالعودة إلى بلدته.

---

(1) المصدر نفسه. ص137.

(2) الرواية. ص115.

(3) يرجع إلى الرواية. ص188-190.

(4) الرواية. ص235.

ب – ثاني هذه الأحداث يتراءى في قصة سجن «سهل» نفسه قبل أن يقوم بهذه الرحلة الخيالية إلى الوادي، حيث تدور أحداث مشروع قصة عزة.

ذلك أن «سهلاً» كان منخرطاً في تنظيم يساري محظور تلاحق السلطة أعضاءه، وعندما يعتقل بعض أفراد ذلك التنظيم يفر «سهل» إلى اليونان، فيمكث عدة أشهر ثم يتصل برفيقه «عبود» مستفسراً عن الأوضاع، ويعلم منه أنه لم يطرأ أي جديد، ويحس بشيء من الاطمئنان فيحزم حقائبه ويعود إلى «الظهران» حيث يعتقل في المطار، ويوضع في زنزانة بالدور الأرضي، فيقضي مدة طويلة كان يحقق معه في أثنائها فيسأل عن علاقته بالتنظيم، وعن أسماء رفاقه وعلى رأسهم «مصطفى».

ويصف «سهل» معاناته في السجن بعيداً عن زوجته وأبنائه حريصاً على ذكر أدق تفصيلات العذاب الجسدي والنفسي في المعتقل، وخاصة عزله عن السجناء الآخرين، وهو ما جعله ينشئ علاقة حميمة مع نملة يصفها على النحو الآتي:

«لا أنام إلا قريب الصبح حين أطمئن إلى أنني لن أستدعى، فيتصل منامي حتى الظهر، لكن زائراً دخل غرفتي صباح أحد الأيام فأيقظني. كانت نملة سوداء متوسطة الحجم تمشي على ساقي بهدوء وحنان، فجلست ووضعتها برفق في كفي. بدت هادئة الحركة وهي ترفع رأسها نحوي ثم تعود لتشم أطراف أصابعي. تأملتها وداخلتني ألفة دفاقة شدتني إليها. تراءت لي كصديق أو زميل مسكن أو خيال كائن يشاغلني عما يتراكم فوق قلبي من سحب الأوجاع ورهبة الخوف، وقطعت الساعات الطويلة وأنا أتحدث إليها. حاولت التسلل خارج الزنزانة فحذرتها من ذلك، وحين أنشغل عنها كنت أضعها بين المخدة وزاوية ركن الزنزانة، أما إذا قمت بزيارة الحمام فإنني أغطيها بغترتي، لكنني حين أصعد للتحقيق ألبس كل ثيابي وألف الغترة على رأسي وأطراف وجهي لتحتمل معي بعض الصفعات، فيغيب في رعب الاستدعاء كل شيء، حتى صديقتي الوحيدة، غير أنها بوفاء نمليّ نادر لا تغادر مكانها، لكي لا أنشغل بها وقت التحقيق، فكنت ألقاها عقب عودتي من التحقيق في مكانها على مخدة نومي تنتظرني»[1].

على هذا النحو كان «سهل» يروي قصته من بداية اعتقاله حتى اعترافه في نهاية المطاف

---

(1) الرواية. ص69.

بعد مواجهته ببعض رفاقه الذين قبض عليهم، ثم خروجه من المعتقل.

وقد كان «سـهل» يروي قصة سـجنه مسـتخدماً تقنية الارتداد بحروف عميقة لتمييزها عن قصة «عزة».

ج - وثالث هذه الأحداث يتراءى في قصة المؤلف الراوي الذي تلقى أمشاجاً من قصة عزة في صورة منقوشات على قطع الجرار المكسورة؛ وكتابة موشومة على جلود الغنم؛ ومسودات كتبها «جاسم» مروية عن «خالد»؛ وأشرطة تسجيل بصوت «خالد» و «سهل» وغيرهما.

فهذه المادة التي عثر عليها مصادفة تعرض على المؤلف «علي» الذي لا يعيرها أي اهتمام في البداية لانشـغاله بحرب الخليج الأولى، وما كان لها من آثار سـلبية في الوجدان العربي، ولكنه ما يلبث أن يتخذها هاجسـاً رئيسـاً في حياته، محاولاً لَمَّ شـتات تلـك المادة القصصية وصياغتها صياغة أدبية.

تلك أهم الأحداث التي أراد علي الدميني أن يجدل خيوطها في «الغيمة الرصاصية»، وهي كمـا نرى تختلف في طبيعتها ظاهرياً، لكنها تتواصـل وتتآلف في مضامينها؛ فإذا كان الحدث الأول الذي يحتل مساحة أكبر في الرواية خيالياً فإن الحدث الثاني يعد حدثاً روائياً واقعياً، أما الحدث الثالث فإنه حدث مقالي مباشر، وهذه الأحداث جميعاً تتواصل من حيث المضمون، وخاصة الحدثين الأول والثاني اللذين يعد أحدهما مكملاً للآخر، أو إسقاطا له؛ لأن «سهل» فـي الحدثين المذكورين كان يعاني من تجربة القمع والسـجن والإحباط الذي يفقده ملامحه الإنسانية، فيحرق مشروع قصة عزة في الحدث الأول ويصادق النملة في الحدث الثاني.

وأياً ما يكن فإن الذي يهمنا الآن هو لعبة الشكل التي تطغى على هذه الرواية؛ فما تجليات هذه اللعبة الشكلية في هذا العمل؟

إنها تتجلى في الولع الشديد بتجريب أشكال أدبية ـ ولا أقول روائية فحسب ـ كثيرة، يكفي في هذه العجالة أن نسجل أهمها:

1 - شكل التغريب:

وهو شـكل مستمد من الإبداع المسـرحي أصلاً، وخاصة في مسرح «لويجي بيرانديللو»،

وفي مسرح «برتولد بريخت».

يزعزع «بيرانديللو» جدار الوهم المسرحي الذي يفصل بين الواقع المباشر أو الحقيقة وبين ما يعرض على خشبة المسرح بوصفه خيالاً أو وهماً مختلفاً عن الواقع المعيش.

ففي مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»[1] يضرب «بيرانديللو» بتقاليد المسرح الكلاسيكي ـ التي تقوم على الإيهام ـ عرض الحائط ويقدم لنا مخرجاً يحاور شخصيات المسرحية التي يريد أن يخرجها على مرأى ومسمع من المتلقين.

ويأتي «بريخت» فيما بعد فيحلل أسلوب التغريب، وينظّر له، ويتخذه أداة لتغيير العالم؛ وذلك من خلال انتزاع المتلقي من الوهم أو «الغيبوبة» التي يؤكدها الشكل المسرحي الأرسطي الذي كان يستهدف «التطهير» أو «الكاثارسيس Catharsis» بدلاً من الوعي والتغيير[2].

وقد أراد «بريخت» أن يحقق التغريب من خلال إزالة الجدار الوهمي الرابع الذي يفصل بين المتلقي وبين المسرح، موظفاً كثيراً من الوسائل التغريبية البنائية والسينوغرافية على حد سواء[3].

إذن فالتغريب نشأ في حضن المسرح بداية، لكنه أخذ يروج في الرواية كذلك، وما هذا النص الروائي الذي نحلله هنا إلا مثال واضح على ذلك.

يكشف الدميني في هذه الرواية أوراق لعبته الروائية للقارئ، ولا يحرص على إيهامه بمنطقية أو واقعية عالمه الروائي على نحو ما نرى في سائر الأعمال الروائية المألوفة، بل نراه يصف مكابدات المؤلف المبدع الذي يحاول أن يصيغ عمله ويخرجه في شكل مقبول، ولا يتورع عن ذكر اسمه في الرواية كما فعل عندما عرضت عليه مادة الرواية:

«يا أستاذ علي في هذه الحقيبة أجزاء من نص ممزق من مخطوطة قديمة، حاولنا تجميعه فخانتنا المقدرة، وقد أشار عليَّ بعض الأصدقاء بأن أعرضه عليه لعلك تستطيع إخراجه من

---

(1) يرجع إلى «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» للويجي بيرانديللو. ترجمة محمد إسماعيل محمد. الشركة التعاونية للطباعة والنشر. القاهرة (د.ت).

(2) يرجع إلى «المنطق الصغير في المسرح» لبرتولد بريخت. ترجمة الدكتور أحمد الحمو. مجلة «الآداب الأجنبية». عدد تشرين أول. دمشق 1975م.

(3) يرجع إلى كتاب «أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي» للدكتور الرشيد بوشعير. دار الأهالي. الطبعة الأولى. دمشق 1996م.

حقيبته إلى النور»[1].

فهـذا يعد مـن قبيل التغريب الروائي الذي يذكر القارئ بأن النص الذي يطالعه ليس حقيقة بل وهماً مختلقاً، وأن مختلقه هو الكاتب.

ومن الأمثلة التي يمكن أن نستأنس بها على التغريب الروائي ما يذكره الروائي الكاتب من أراء النقاد في هذا العمل:

«حينمـا نشـر الراوي هذه الروايـة تعاورتها رماح قبيلـة النقاد، فكتب أحدهـم عنها: رواية مثقلـة بالرموز والشـخصيات المتناقضة، ونصح الـراوي بحذف فصل الأصدقـاء وتدوينات الزوجة، ففعل.

وقال ناقد ثانٍ: أقحم الراوي «نورة» في سياق لا تنتمي له، واختلطت بدور «عزة»، فحذف الراوي فصل «نورة».

وعبـر الثالث بلباقة عن رأيـه قائلاً: عزّ فلان، صار عزيزاً، وعز الشـيء بمعنى ندر وجوده، وهذا ما يطرحه غياب عزة عن نصها، وبمقابل ذلك الغياب حفر معنى آخر من عزة وهو العز، بمعنى السيل الشديد، وهذا رمز يستدعي قيام السد ليتعزز حضور الوادي وأبطال النص»[2].

فالكاتـب لم يكتف بذكر اسـمه في متن عمله وبكشـف إسـتراتيجية الصياغـة الروائية في عمله وما عاناه من مشقة في سبيل إنجاز مخططه، بل استعرض آراء النقاد في ذلك العمل.

وعلـى الرغـم من أن إقحـام آراءالنقاد في متـن الرواية يربـك البناء دون شـك، فإنه يؤدي وظيفة تغريبية مزدوجة في هذه الرواية؛ فهو يبدّد الوهم الروائي من جهة، ويرسم آفاقاً جديدة للمتلقي، فيضع مفاتيح إضافية تساعده على فتح مغاليق النص، من جهة أخرى.

2 - شكل التأويل المفتوح:

وهـو الشـكل الذي لا نشـك أبداً في كـون الدميني قد اسـتقاه من قراءاته فـي نظرية التلقي والنقـد الحداثـي، ويتراءى لنا ذلك بوضوح من خلال عبارات وردت في الفصل الموسـوم بـ «عتمة المصابيح»، من مثل إلحاح الراوي على تعدد أوجه الحقيقة والحياة: «للحقيقة وجهان، صـواب خطئها وخطأ صوابهـا، وللحياة ثلاثة أوجه: أن نحياها كما نحلـم بها، أو نحياها كما

(1) الرواية. ص77.

(2) الرواية. ص181.

يحلم لنا غيرنا بها، أو نحياها في موتها»[1].

ومـن مثل تسـاؤل الراوي كذلك عـن خيانة النص، وما إذا كانـت تصدر عمن حرض عليه (أي كاتبـه)؛ أم تصدر عن بطل الرواية؛ أم أنها تصدر عن مؤوّل الرواية[2]؟.. كل ذلك يؤنسـنا إلى اطلاع الكاتب على نظرية التلقي.

ومـؤول الروايـة بطبيعة الحال هـو المتلقي الذي حظـي باهتمام النقـد الحداثي، وخاصة فـي نظرية التلقي التـي لـم تعد تعنى بالمبدع أو بالنص أو بالسـياق التاريخي الذي وجد النص خلاله، بقد ما تعنى بالقارئ المبدع.

فالنـص بحسـب هـذه النظرية موجـود بالقـوة، ولا يمكـن أن يوجد بالفعـل إلا من خلال القـراءة، أو بتعبير «سـارتر Sartre» فـإن النص «خذروف غريب، لا يوجـد إلا بالحركة، ومن أجل إبرازه إلى الوجود لا بد من فعل ملموس هو القراءة، بحيث لا يدوم وجوده إلا بدوامها. وما عدا ذلك، فهو مجرد خطوط سوداء على الورق، أو «عدم» أو «عبث» خالٍ من المعنى»[3].

وبهذا المفهوم يغدو النص الأدبي فضاء لغوياً مفتوحاً على تأويلات تتعدد بتعدد القراء.

ولا نتنكـب جـادة الصـواب إذا قلنـا إن الدميني فـي هذه الروايـة كان يسـتحضر مثل هذه الأفكار النقدية عندما كتب «الغيمة الرصاصية»، واختار أن يبنيها بهذه الطريقة التي تقوم على الأمشـاج والتيمـات والأحداث الكثيـرة التي حاول «سـهل» أن يجعلها مترابطـة ذات معنى، فعجـز أو تعاجـز حتى يفسـح المجال أمام القارئ كـي يعيد تركيبها، ومن ثمـة يمنحها معنى، وهـذا مـا يفصح عنـه الراوي عندما يحاول جمع شـتات المـادة القصصية فيصاب بشـيء من الدوار، ويصف عمله بـ «لعبة القراءة التركيبية»[4].

3 - شكل الواقعية السحرية:

وهو الشـكل الذي ظهر في أدب أمريكا اللاتينية منذ ثمانينيات القرن العشـرين، وروج له

---

(1) الرواية. ص171.

(2) الراوية. ص170.

(3) يرجع إلى «القوام الإبستمولوجي لجمالية التلقي». رشيد بنحدو. مجلة «علامات في النقد». المجلد التاسع. الجزء 36/ مايو 2000/ ص383.

(4) الرواية. ص15.

كتاب كبار من أمثال «ماركيز» و «بورخيس» و «أمادو»[1]

ويقوم هذا الشكل على الرؤية الواقعية الاجتماعية والسياسية والرؤية العجائبية السحرية التي تناقض المنطق التاريخي، وتمحى فيها «الحدود بين الأحياء والجماد، أو بين الثقافة والطبيعة، حيث تكتسب الأشياء والظواهر خواص وقدرات مميزة، وحيث نشاهد جانباً من هذا الواقع السابق على مبادئ العقل والمنطق وقوانين السببية»[2].

وتتراءى ملامح هذا الشكل في «الغيمة الرصاصية» خاصة من خلال الرحلة الخيالية التي قام بها «سهل الجبلي» إلى «الوادي»، ومن خلال خروج شخوص الرواية من المتن، وتمردهم على المؤلف وما رسمه لهم من مصائر وأدوار، ومن خلال ما كان يسود في «الوادي» من أجواء غرائبية ومعمرين ـ من أمثال ابن عيدان وأبنائه ، وسحرة من أمثال العجوز «زعفرانة» التي كانت تستحضر الأرواح، وتخرج «عزة» من الرواية بوساطة السحر على نحو ما فعلت عندما امتنعت «عزة» عن الخروج ومقابلة زوجة المؤلف:

«ذهبنا برفقة أمي إلى الشيخة زعفرانة عصر اليوم التالي. انتظرنا دورنا حتى فرغت شقتها من المراجعين، ناديت عزة للخروج من الكراسة لكنها رفضت، حملت الكراسة ودخلت عليها، وبعد أن أكملت لها ملخص الحكاية ضحكت قائلة: زوجك لم يستكمل عدته بعد يا بنتي. وقامت إلى الكراس وأحرقت بخوراً وأضاءت ألواناً فماجت الغرفة في أضواء تتخللها ظلمة وأصوات نحيب تصاحبها دقة زار، فخرجت عزة من الكراسة وهي تبتسم. أمرتني الشيخة بالخروج من الغرفة واختلت بعزة قرابة ساعة حتى أخرجتها لي وقد علقت على جيدها علبة معدنية مذهبة مربوطة بسلسال فضي لامع، وأبلغتني أن على عزة لبس هذا الحجاب بشكل دائم»[3].

4 - شكل تعدد وجهات النظر:

وهو الشكل الروائي الذي يقوم على تعدد المواقف من حدث ما أو شخصية من

(1) يرجع إلى «أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية». للدكتور الرشيد بوشعير. دار الأهالي. الطبعة الأولى. دمشق 1998.

(2) الدكتور صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. دار المعارف. ط2. القاهرة 1980 ص294.

(3) يرجع إلى الرواية. ص87.

الشـخصيات أو أي فكرة أو شـيء، وذلـك على نحو ما يتراءى في روايـة «ميرامار»[1] لنجيب محفوظ، أو «السفينة»[2] لجبرا إبراهيم جبرا.

يتجلى هذا الشـكل في «الغيمة الرصاصية» من خلال تعدد وجهات النظر في «عزة»؛ فهي في نظر «سـهل» كائن أثيري مثالي عذب، يمتلك مفاتيح الوئام في «الوادي»، ويخشـاها «ابن عيدان» سيد «الوادي»، فضلاً عن امتلاكها زمان مصير المؤلف الذي تتوقف عودته إلى موطنه على ظهورها في «الوادي» وتحديدها لموقع «السـد»، وهي في نظر زوجة «سـهل» فتاة رقيقة تريد أن تسرق منها زوجها.

إضافة إلى هذه الأشكال التي وقفنا عندها يمكن أن نذكر الأدوات الفنية الشكلية الأخرى التـي وظفهـا علي الدمينـي في هذه الرواية، من مثـل الارتداد أو «الفلاش بـاك»، وتيار الوعي والحوار الداخلي، وتعدد الرواة، واسـتخدام ضمائر الغائب والمخاطب والمتكلم في السرد، وتقديم الخاتمة، وتأخير المقدمة، وهو ما يؤكد اهتمام الكاتب بلعبة الشكل في هذه الراوية.

***

وأياً ما يكن فإن السـؤال الذي ينبغي أن يطرح الآن هو: هل كانت لعبة الشـكل لعبة مجردة من أي معنى؟! أم أنها كانت لعبة ذات دلالة معينة؟

لا نزعم أننا نقدم شيئاً جيداً عندما نؤكد العلاقة العضوية بين الشكل والمضمون في مقابل المفهوم الثنائي الذي يفصل بينهما، وكذلك الأمر بالنسـبة إلى أهمية الشـكل بالنسبة إلى أدبية الأدب التي لا يمكن تحقيقها إلا من خلال ذلك الشكل الذي يعد جواز سفر يستحيل الدخول إلـى عالـم الأدب مـن دونه، كمـا لا نزعم أننا نقدم شـيئاً جديـداً عندما نتحدث هنـا عن دلالة الشكل، ولكن الجديد هو أن نحاول تحليل دلالة الشكل في هذه الرواية تحديداً.

إن هذه «اللعبة الشكلية» ـ إذا جاز لنا أن نعدها لعبة ـ لم تكن لذاتها، وإنما كانت أداة للتعبير عـن فكـرة معينة تتمثل في النـدوب العميقة التـي حفرتها حرب الخليج الأولـى في الوجدان العربي؛ فعلى الرغم من أن تيمة الحرب في هذه الرواية تأتي هامشـية في سـياق السـرد، فإنها في الحقيقة تعد النواة التي تدور حولها كل التيمات الأخرى.

(1) نجيب محفوظ: ميرامار. دار القلم. الطبعة الثانية. بيروت 1974م.
(2) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة. دار الآداب. بيروت 1979.

فالكاتب عندما وصف حروب «الوادي» في الرواية كان يصفها كأنها معادل موضوعي لحرب الخليج، وسجن الكاتب في «المغارات» هو رمز لسجن الراوي في «الظهران»، ولذلك فإن سبب اعتقال الراوي يكاد يكون هو نفسه سبب اعتقال «سهل» في «الوادي»؛ فالتنظيم المحظور الذي كان ينتمي إليه الراوي كان يستهدف التعبير عن رأي مخالف يخترق قشرة المألوف، وهو السبب الذي أدى بـ «سهل» إلى غياهب «المغارات»، والآمر بسجنه «ابن عيدان» يفصح عن ذلك صراحة:

«علمت من نص عزة أنك تخالفني الرأي فيما أقوم به، وأنك قد أوهمت أبطال قصتك بأدوار خطرة لتغيير ما ألفناه وقام بحكم العادة كقانون لوادينا»[1].

ومن هنا لا نستغرب عندما نكتشف العلاقة بين تيمة الحرب الواقعية (حرب الخليج الأولى) وبين تيمة الحرب الوهمية (حرب الوادي).

ولعل عنوان الرواية نفسه «الغيمة الرصاصية» يوحي بأهمية حرب الخليج الأولى في هذا العمل، ويؤكد مرة أخرى أنها كانت بؤرة الأحداث، أو أنها كانت الصوت والأحداث الأخرى صدى.

«أطفأت الكويت مئتي بئر مشتعلة، وانقشع جزء من غيوم البترول الرصاصية التي تحجب الشمس فوق الخليج»[2].

لقد وردت هذه العبارة في سياق السرد الذي ينهض به «الأصدقاء» في الرواية، وهم «خالد» و «أبو أنس» و «مصطفى» و «سعد» و «جاسم» ممن هاجروا من «الظهران» عند اندلاع حرب الخليج الأولى، ونصبوا خيمهم في الصحراء، وأخذوا يتأملون فيما حدث، ويلوكون مرارة الإحساس باستحالة «جمع شظايا الزجاج المنكسر في القلوب»[3] وجبره من جديد، بعد أن حطمته تلك الحرب.

فما من شك إذن في أن جمع شظايا ذلك «الزجاج» يعادله موضوعياً جمع شظايا قصة عزة ومنحها معنى، وهو ما أخفق فيه «سهل» الذي اضطر إلى أن يحرق مشروع روايته، كما رأينا.

ومن هنا جاء شكل رواية «الغيمة الرصاصية» متشظياً فسيفسائياً يحتاج هو الآخر إلى ناقد

(1) الرواية. ص109.

(2) الرواية. ص150.

(3) الرواية. ص150.

يحاول أن يلم شتاته، ويمنحه معنىً.

* * *

وبعد، فالذي نخلص إليه أن تشظّي الشكل في رواية «الغيمة الرصاصية» كان تعبيراً عن تشظّي الرؤية الفكرية التي فجرتها حرب الخليج الأولى في الوجدان العربي، ولم يكن ترفاً جمالياً مفرغاً من دلالته، وهو ما يمنح هذه الرواية نكهة خاصة، ويضعها في خانة الأعمال الروائية الخليجية المتميزة، على الرغم مما يشوبها من هنات بنائية.

* * *

ملامح ما بعد الحداثة في «ثلاثية المكتوب مرة أخرى» لـ «أحمد الدويحي»

على الرغم من أن بعض النقاد يشككون فيما بعد الحداثة أصلاً؛ لأنهم يؤمنون باستمرار الحداثة راهناً، ولا يصدقون بأنها قد انتهت، ولذلك فإن ما بعد الحداثة لديهم يعد مصطلحاً أجوف لا معنى له، على نحو ما يذهب الدكتور عبدالملك مرتاض[1].

ولعل ما أغرى هؤلاء النقاد بهذا الموقف الجري أن مصطلح «التفكيك Déconsruction» الذي اتخذ عنواناً لحركة ما بعد الحداثة، وهو من وضع الفيلسوف الفرنسي «جاك دريدا» الجزائري المولد والنشأة، يعترف بهلامية هذا المصطلح؛ ففي رسالة كتبها للمفكر الياباني «أزوتسو»يؤكد أن «التفكيك» أو «التقويض» ليس تحليلاً (Analyse) ولا نقداً (Critique)، ولا منهجاً (Méthode)؛ لأن هذه الألفاظ جميعاً لا تحدد معناه بدقة[2]، ويخلص إلى أن هذه الكلمة «مفردة، قابلة، أساساً، للإبدال بكلمة أخرى في سلسلة من البدائل»[3].

وربما كان موقف دريدا من هذا المصطلح يعبّر ضمناً عن موقفه الفلسفي من اللغة بوصفها أداة مراوغة لا يعتمد عليها في اكتساب المعرفة، وهو ما يسوّغ موقفه من النص وأيديولوجيته المضمرة.

ومما زاد هذا المصطلح هلامية وغموضاً أنَّ دلالاته تعددت وتناسلت وأضحت «مظلة عامة تتشظى داخل نفسها لتكون ذاتها، فتتعدد وتنقسم إلى ما بعد حداثات مختلفة»[4]، يمثلها كثير من النقاد والمفكرين من أمثال «بارت» و «هابرماس» و «فوكو» و «لاكان» و «غادامير»، فضلاً عن «دريدا» الذي يعد ألمع المنظرين لها.ومع ذلك فإن هذا التعدد لا يطمس معالمها ومبادئها المشتركة التي يمكن تلخيصها فيما يأتي:

---

(1) يرجع إلى الحوار الذي أجرته غادة الأحمد مع الدكتور عبد الملك مرتاض ونشرته بمجلة «الموقف الأدبي». العدد332 / منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق1998ص70-71.

(2) يرجع إلى «الكتابة والاختلاف» لجاك دريدا. ترجمة كاظم جهاد. دار توبقال للنشر. الطبعة الأولى. الدار البيضاء1988. ص60-61.

(3) المرجع نفسه. ص63.

(4) د.ميجان الرويلي/ د.سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي. منشورات المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء/ بيروت. ط2/ 2000/ ص138.

1 - إن «التفكيك» أو «التقويض» لا يحمل معنىً سلبياً على نحو ما نرى في الفكر النتشوي (نسبة إلى نتشة)، بل يحمل معنى إيجابياً أقرب ما يكون إلى مفهوم «هايدغر» لنمط القراءة المعتمدة على إرهاصات نظرية التأويل[1].

2 - إن التفكيك في جوهره رفض للميتافيزيقا الأوربية، وتقويض لمركزية العقل الأوربي (Logocentralisme)[2]، ولكل البنى الأيديولوجية والفكرية التي أفرزتها الحداثة.

3 - إن منظري ما بعد الحداثة يعرفونها أحياناً «على أنها مجموع الظروف والشروط المختلفة والمتعددة التي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الثقافية»[3]، ومن هنا تأتي صعوبة الفصل بين البنية المعرفية وبين ما تنتجه من معرفة[4].

4 - إن صفوة مفكري ما بعد الحداثة ونقادها ينظرون إلى القراءة بوصفها تفجيراً لمكونات النص ومكبوتاته ومعانيه المحتملة التي لا نهاية لها، والتي تتحرك «في فضاء واسع حر طليق، ودونما استقرار ولا ثبات»، على حد تعبير «حسن غزالة»[5]، ومن هنا تصبح ثنائية النص والتأويل عملة واحدة ذات وجهين؛ لأنه «لا وجود لنص يؤول، وإنما هناك تأويل في حاجة إلى تأويل جديد»، على حد تعبير «ميشيل فوكو»[6].

وقد مارست فلسفة ما بعد الحداثة تأثيراً قوياً في النقد الأدبي، كما أخذت تمارس تأثيرها في الإبداع الأدبي كذلك، وهي حالة غريبة لافتة للنظر في تاريخ الآداب الإنسانية التي كانت دوما تتبوأ الصدارة في الظاهرة الأدبية؛ فبدلاً من أن يكون النقد محكوماً بالإبداع أصبح الإبداع محكوماً بالنقد، ولعل اختلال هذه المعادلة كان إفرازاً من إفرازات ازدهار الخطاب النقدي المعاصر وتراجع الإبداع الأدبي وانحلاله وزوال معالمه الفارقة التي تحافظ على أنواعه أو أجناسه.

---

(1) يرجع إلى «الكتابة والاختلاف» لجاك دريدا. ص58.

(2) يرجع إلى الحوار الذي أجرته غادة الأحمد مع الدكتور عبد الملك مرتاض. مجلة الموقف الأدبي. عدد 332 ص72.

(3) دليل الناقد الأدبي. ص138.

(4) المرجع نفسه.

(5) نقلاً عن بحث الدكتور عزيز عدمان «قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك». مجلة «عالم الفكر». المجلد33. الكويت2004. ص54.

(6) نقلاً عن المرجع نفسه. ص55.

وقد أخذت أمشاج هذه الرؤى الفلسفية والنقدية التي بلورتها حركة ما بعد الحداثة تتغلغل في ثنايا الأعمال الإبداعية العربية المعاصرة، وخاصة في الشعر والرواية.

تحاول هذه المداخلة أن ترصد ملامح هذا التغلغل من خلال إضاءة عينة واحدة من الأعمال الروائية العربية، وهي «ثلاثية المكتوب مرة أخرى» للكاتب السعودي أحمد الدويحي.

واختيار هذه العينة الروائية لم يكن عشوائياً، بل مقصوداً؛ لأنَّ الرواية العربية ـ كما هو معروف ـ تنشأ وتتطور وتتفاعل مع التيارات الفكرية والجمالية الوافدة من أوربا وأمريكا في الأقطار التي كان حظها من التّثاقف والمعاصرة أعمق من غيرها من الأقطار ذات النزوع التراثي الأصيل.

ومع ذلك فإن هذه الرواية ـ كما سنرى ـ تمتح من معين ما بعد الحداثة الذي يعد أحدث موجة من موجات التفكير المعاصر، على الرغم من أن كاتبها ينتمي إلى بيئة عربية محافظة ظلت في منأى عن تيارات الفكر الأوربي المعاصر وأمواجه.

وأيا ما يكون الأمر؛ فقبل أن نشرع في تحديد ملامح ما بعد الحداثة في ثلاثية أحمد الدويحي، ينبغي أن نلخص أهم أحداثها بإيجاز، على الرغم من أن الدويحي لم يقدم لنا أحداثاً متماسكة تصنع حبكة على نحو ما نرى في الرواية الكلاسيكية:

إن هناك سياقين متوازيين في هذه الرواية، أحدهما سياق أسطوري يتراءى في قصة الجد «فاضل» الذي يقطع طريقه وحيداً من جبال «السروات» حتى مكة المكرمة قبل موسم الحج، ويمارس أعمالاً مختلفة كي يسد رمقه، وفي إحدى القرى يصادف عرساً فيقصده دون دعوة بوصفه عابر سبيل يأمل في القِرى وحق الوفادة، ولكنه يطرد فيلوذ بالمسجد معتكفاً، حيث يبرز له الجني «مرجان» الذي يتوسل إليه أن يعود إلى العرس بدعوة ملحة من العروس، وعندما يعود يجد كبار رجال القرية يستقبلونه بحفاوة بالغة، ويتقربون منه آملين أن يعالج مرضاهم، أو يدلهم على مواطن المياه في جوف الأرض، ثم يؤدي شعائر الحج، ويفي بوعده لذلك الجني بمقابلته عند صخرة عجيبة معلقة في الهواء تعرف بـ «نبلة أبي زيد الهلالي».

الشيء الوحيد الذي نغص على فاضل وكاد يفسد عليه حجه هو انقياده لنظرات فتاة ساهرة بين الصفا والمروة، «ظلت صورتها تتجسد في خياله، كأنها نجمة تضيء طريق عودته»[1]، وما

(1) أحمد الدويحي: ثلاثية المكتوب مرة أخرى. دار الكنوز الأدبية. الطبعة الأولى. بيروت2004. ص13.

تلبث «نبلة أبو زيد» أن تنشق كي تخرج منها تلك الفتاة باسمة كي تخبره بأن اسمها «ياقوتة»، وأن والدها «مرجان» قد مات وأنها تريد أن تنفذ وصيته بأن تقدم له هدية تتمثل في «مسواك» كلما استخدمه تُفتّح له «بحور الشعر وكنوزه»[1].

وقد نسجت في سياق النص الروائي كثير من الحكايات الطريفة التي تدور حول شخصية الجد «فاضل».

وتندرج ضمن هذا السياق مكابدة حفيد «فاضل» بطل الرواية الذي كان مشغولاً بالبحث عن بطلة لمشروع رواية يريد أن يكتبها، فتتراءى له حيناً في صورة «غادة» التي تصحح أخطاء روايته، أو في صورة «جليلة» التي تعنى بوالدته المريضة في المشفى، وحيناً آخر في صورة «زرقاء اليمامة» العرافة، أو في صورة «بلقيس» ملكة سبأ.

أما السياق الآخر فإنه سياق واقعي راهن يتراءى في تتبع أطراف سير نماذج من المثقفين، أو «الكناسين» (كما يسميهم الراوي) الذين ينتمون إلى جيل الطفرة الاقتصادية والاجتماعية الراهنة، ويعانون من ظروف تاريخية متغيرة تلفظهم على هامش الحياة وتدفعهم إلى هوة الضياع والخواء الروحي.

تتراءى ملامح ما بعد الحداثة في هذه الرواية فيما يأتي:

أ - امتزاج الواقعي بالأسطوري:

إن العناصر الأسطورية العجائبية في هذه الثلاثية تتلاحم وتمتزج، على الرغم من تناقضها الظاهري، وإيغال كل منها في أسطوريته أو في واقعيته.

ونتمثل لهذا التلاحم بين العناصر الأسطورية والعناصر الواقعية بالظهور المفاجئ الغريب لشخصيات كل من «مرجان»؛ وابنته «ياقوتة»؛ والعرافة «زرقاء اليمامة»؛ و «بلقيس» ملكة سبأ، في مقابل إيراد أسماء وأحداث واقعية مباشرة، كالكاتب الفرنسي «جان جينيه» الذي يغدو معادلاً موضوعياً لمحاولة الخروج من برزخ الضياع بمناصرة القضايا الإنسانية والفكرية والسياسية العادلة، فضلاً عن كونه نظيراً رمزياً للصبي «ساري» الذي تبنته «حليمة» أخت الراوي، والكاتب «عبده خال»، والكاتب «يحيى زهران»، ورؤساء دول مثل «جورج بوش» و«صدام حسين» و «ياسر عرفات» و «أنور السادات» وغيرهم من المثقفين المعاصرين

(1) الرواية. ص16.

للكاتب ممن اتخذهم شخوصاً في نصه الروائي، هذا فضلاً عن أطراف من تاريخ حرب الخليج، وما كان لها من ندوب في الوجدان العربي.

هذا التلاحم بين الأسطوري والواقعي لا يتكرس شكلاً ومضموناً فحسب، لكنه يتكرس في وعي الراوي ذاته بهذا النص، فأصدقاؤه «الكناسون» الذين يعايشهم في الواقع يصبحون «وجوهاً في الرواية»[1]، وبطلات الرواية المفقودات يصبحن حاضرات فاعلات في عالم الرواية.

ب - تفتيت السرد:

إن بناء الحدث في هذه الرواية ليس بناء كلاسيكياً مغلقاً يلتزم بخط سير محدد ذي بداية وحبكة ونهاية، بل هو بناء مفكك بعناصره المتعددة الثرية المتفاوتة من حيث علاقتها بالواقع؛ فما أكثر الأحداث و «التيمات» في هذه الرواية!

ويبدو أن هذا التفكك ناتج أصلاً عن غياب خطة للتأليف الروائي في ذهن الكاتب، وما يؤنسنا إلى ذلك كثير، منه ما يتراءى في تدوين أمشاج ذكريات الراوي وكأنه يدون يوميات أو يكتب سيرة ذاتية، على نحو ما فعل في تسجيل ذكرياته عن العراق في القسم الأخير من الثلاثية[2]، ومنه ما يتراءى في اعتراف الكاتب الصريح بغياب التصور المسبق لبناء الأحداث، على نحو ما نرى في القسم الثاني من الرواية، حيث يعترف الراوي بافتقاره إلى أي رؤية بنائية:

«الله وحده يعلم أين تكتب نهاية سيرة الكلام! الزمن ليس قصيراً. تناسيت خيط الكلام وأوراق فضاء الحلم وبطلة تنقذني من هذا الضياع، ضياع الضائع من كهف إلى كهف، الضائع من غرفة إلى غرفة، والصدق أني كتبت ما ينتظر في بداية الضياع، ويفترض أن يسمى بـ «الخاتمة» في الروايات!» [3]

ويمكن أن يعزى هذا التفكك كذلك إلى المفهوم النظري الجمالي للرواية في ذهن الكاتب؛ لأن الرواية عنده تعد مسحاً شاملاً لكل مظاهر الواقع الراهن وبواطنه، وهو ما يصوغه الراوي في سياق حواره مع أحد «الكناسين» الكبار:

---

(1) الرواية. ص223.

(2) يرجع إلى ص277، 278، 279، 280، 281، 282، 283، 284 على سبيل المثال.

(3) الرواية. ص233.

«يا صديقي وشيخي، إذا حدثت الانهيارات تلك وزاد الذات والشعور النفسي، فالعالم الروائي نهر يجرف في مساره كل شيء، فأما النهر الشرس، فيفيض وقت نضوج الزرع فتفسد مياهه الكاسحة كل شيء، كما هي في حالة دجلة والفرات، وهناك النهر الصديق الذي يفيض وقت حاجة الزرع إلى مياهه، فيأتي حاملاً الطمي الخصب كالنيل، وبهذا التعريف المختصر المقصود حفر الكناس المغترب «هلال» سطور الذاكرة في المسافات الطويلة، وقد قررت هنا أن أبدأ حفر خندقي الخاص الذي وجدته يتشكل لدي بعد هذه السطور»[1].

إنه حرص الكاتب على التأريخ الشامل الاجتماعي والروحي والسياسي والاقتصادي والثقافي.

وليس من شك في أن هذا الحرص يتناقض قطعاً مع الشكل الروائي الكلاسيكي القائم على التخطيط المحكم للبناء، ويقترب من الشكل المتشظي لرواية ما بعد الحداثة.

ج - التغريب:

وهو الأسلوب الذي راج في المسرح العالمي بداية، وخاصة في المسرح الملحمي، ثم أخذ يروج في الرواية، وخاصة رواية ما بعد الحداثة.

ويستهدف هذا الأسلوب تبديد الإيهام بالواقعية، ويتراءى هذا الأسلوب في «ثلاثية المكتوب مرة أخرى» في التعبير عن مكابدات الراوي المبدع الذي يظل يبحث عن بطلة لروايته حتى النهاية التي جاءت نهاية مفتوحة بحسب مواصفات ما بعد الحداثة.

د - الإيحاء بغياب المعنى:

يتراءى لنا بقوة في البحث المضني عن بطلة للرواية تمنح عالمها معنى وتجمع شظاياه المتنافرة المتدفقة.

إن الرواية بهذا الشكل هي التي «تكتب ذاتها»[2] على حد تعبير الراوي، وهو ما يفسح المجال أمام تأويلات متعددة وقراءات تستعصي على التحديد، على نحو ما يريد «جاك دريدا» وأتباعه.

---

(1) الرواية. ص327.

(2) الرواية. ص327.

إن تغييب المعنى يظل ماثلاً في ذهن المتلقي، وهو يتتبع معاناة المثقف الذي يبحث عن معنى يسوّغ حياته فيمسك بزمامه في الثقافة الروحية تارة، ويفلت منه تارة أخرى، فيرثي روحه بسؤال مؤرق: «أين أنا»[1]؟

ونلاحظ هنا أنه لم يطرح السؤال الاعتيادي الذي ظل يطرحه الكتاب الوجوديون: «من أنا»؟، وإنما طرح سؤال «أين أنا»؟، وهو ما يعني انشغالاً كبيراً بالموضوع أكثر من الانشغال بالذات، وبالتالي فإن الهاجس الأكبر في هذه الرواية هو هاجس تاريخي ظل الكاتب يسعى إلى التعبير عنه روائياً، وعندما أخفق لجأ إلى التعبير عنه بأسلوب مباشر كما فعل في الفقرة الآتية على لسان الراوي المبدع:

«تمنيت أن يكون شيخي في مزاج رائق ليحكي (عن) تحولات ثلاثة أجيال، عاش الجيل الأول منها أسيراً لمفردات التكوين ما بين القبيلة والمدينة، وعاش الجيل الثاني مستمتعاً بعائدات النفط وكفاح الآباء وصبرهم، وجئنا لندفع ثمن تلك التحولات ونعيش مرحلة الضياع المؤلمة»[2].

ولا ريب في أن هذا الإحساس بالضياع الذي يعبر عنه الراوي هنا ينبع من الموضوع، أي من التحولات التاريخية، ولا ينبع من الذات، أي من الإشكالية الوجودية الفردية، وهو ما يفسر طرح السؤال المدوي: «أين أنا»؟، أي أين أنا من ركام التاريخ؟ أين أنا مما يدور حولي في ظل التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والروحية والسياسية التي تعمق الإحساس بها إلى حد الاغتراب في أثناء حرب الخليج.

***

وبعد، فالذي نخلص إليه أن أحمد الدويحي في «ثلاثية المكتوب مرة أخرى» ينهل من أسلوب ما بعد الحداثة، من حيث الشكل، ويعبر عن هاجس التحولات التاريخية الجذرية التي تتعرض لها منطقة الخليج من حيث المضمون، وهو ما يعني صدوره عن رؤى متناقضة ملفقة؛ لأن أساليب ما بعد الحداثة الأوربية كانت مرتبطة بسياقاتها التاريخية والفكرية والثقافية المختلفة عن سياقات الدويحي.

---

(1) الرواية. ص196.

(2) الرواية. ص343.

ملامح الأسلوب الساخر في رواية «ستر»
لـ «رجاء عالم»

إن المتتبع لتطور الأسلوب الروائي في أعمال رجاء عالم يلاحظ مدى التحول الجذري الذي طرأ على روايتها الأخيرة «ستر»، سواء في البناء، أم في النسيج اللغوي، أم في القضايا المعالجة والرؤى؛ فقد كانت في أعمالها السابقة ترتاد آفاقاً تراثية فتختار عادة حادثة أو تيمة تاريخية أو فولكلورية وتنميها بخيالها الخصب فتنسج حولها أحداثاً أسطورية «إكزوتيكية» في أسلوب روائي معقد لا يخلو من طلاسم السحر والشعوذة، وخاصة في «طريق الحرير»[1]، و«سيدي وحدانة»[2]، و«خاتم»[3]، أما في «ستر» فإنها ترتاد آفاقاً واقعية، لعل أهم ما يلفت النظر فيها هو الأسلوب الساخر الذي اتخذته أداة للتحليل السردي ورسم الشخوص والمواقف.

ودرءاً لأي لبس في تحديد مفهوم الأسلوب الساخر نقف قليلا عند مصطلح «السخرية» ودلالاته المعجمية والأدبية.

تدور الدلالة اللغوية لمادة «سخر» في معجم «لسان العرب» لابن منظور حول التذليل والقهر والتهكم والهزء؛ إذ يقال «سَخَرته بمعنى سخَّرته أي قهرته وذللته.. وسخره تسخيراً كلفه عملاً بلا أجرة»[4]، كما يقال: «سخر منه وبه سَخْراً وسَخَراً ومَسْخَراً، وسُخْراً بالضم، وسُخرة وسخرياً وسُخْرياً وسُخْرية: هزئ به»[5].

وما من شك في أن هذه الدلالات المعجمية لا تستطيع أن تفرق بدقة بين معاني السخرية الهازئة المتعددة، من مثل «التندر»، و«التفليح»، و«الاستهزاء»، و«التجريح»، و«الاستهانة»، و«التفكه»، وما إلى ذلك[6]؛ لأن هذه الدلالات وليدة الأساليب الأدبية، وليست وليدة

(1) يرجع إلى «طريق الحرير» لرجاء عالم. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. الدار البيضاء/ بيروت 1995. ص11، 12، 25، 27، 47، 51، 53، 69، 86، 121، 132 على سبيل المثال.

(2) يرجع إلى «سيدي وحدانة» لرجاء عالم. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. الدار البيضاء/ بيروت 1998. ص5، 9، 13، 14، 19، 35، 37، 40، 43، 51، 57، 60، 72، 76، 77، 79، 82، 86، 88، 98، 106

(3) يرجع إلى «خاتم» لرجاء عالم. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. الدار البيضاء/ بيروت 2001

(4) ابن منظور: لسان العرب. مادة «سخر».

(5) المصدر نفسه.

(6) يرجع إلى كتاب «السخرية في الأدب العربي» للدكتور نعمان محمد أمين طه. دار التوفيقية للطباعة. الطبعة

الاستخدامات اللغوية البحتة.

إلا أن بعض المعجمات المعاصرة تحاول أن تحدد هذه الدلالات الأدبية للسخرية (Irony) وتميز بينها بشـيء من الدقة، على نحو ما يطالعنا في «معجم أكسـفورد المصور الجديد «The New Oxford Illustrated Dictionary»، وهي الدلالات التي يمكن حصرها فيما يأتي[1]:

1 - الاستعارة التي تعطي معنى معاكساً للكلمة أو العبارة المستخدمة.

2 - المدح فيما يشبه الذم والشجب والتحقير.

3 - مجرى الأحداث والظروف التي تؤدي إلى نتيجة غير متوقعة، على نحو ما يحدث في «سخرية الأقدار».

4 - السياق اللغوي الذي يتضمن معنى ظاهرياً وآخر باطنياً، على نحو ما يحدث في «السخرية التراجيدية».

5 - التظاهر بالجهل بغية إفحام الطرف المحاور وجعله يكتشف خطأه بنفسه، على نحو ما كان يفعل «سقراط».

وكل هذه الدلالات وغيرها تشكل المعاني الاصطلاحية المختلفة المجترحة من الأساليب الأدبية والبلاغية، وهو ما نضرب صفحاً عن تفصيله في هذا المقام، كي نقف عند أهم ملامح الأسـلوب السـاخر برواية «سـتر»، وهي الملامح التي يمكن تلخيصها في السـخرية اللفظية، والسخرية الذهنية، وسخرية المواقف، والسخرية من الشخوص.

وقبل رصد ملامح الأسلوب الساخر بهذه الرواية نلخص أهم أحداثها:

تركـز رجـاء عالـم في هـذه الرواية على شـخصيتي «مريـم» و«طفـول» الصديقتيـن فتتبع حياتهمـا الزوجيـة وما يعترضهمـا من عقبات ومنغصـات اجتماعية. وعلـى الرغم من وجود شـخوص آخرين مـن أقارب هاتين الزوجتيـن ومعارفهما، فإن اهتمام الكاتبـة ينصب عليهما أكثر من غيرهما.

الأولى. القاهرة 1987. ص 10 – 15

(1) يرجع إلى:

The New Oxford Illustrated Dictionary. In Association With Bay Books and Oxford University Press. Vi. 1978 P 882

تتعرف «مريم المنصور» إلى «محسن» المصوّر في حفل لمكتب الأمم المتحدة، وتتطور العلاقة بينهما فتقبل الزواج منه على الرغم من علمها بأنه كان متزوجاً وطلق زوجته، ولكنها ما تلبث أن تكتشف استهتاره بالحياة الزوجية، وتهافته على النساء اللواتي كان مولعًا بتصويرهن، فتنفصل عنه كي تتزوج من صديقها «بدر» الشاعر المرهف الحس الذي كان يعاني من جفاف العلاقة بينه وبين زوجته وتباين أمزجتهما.

أما «طفول» فإنها تتزوج من «فهد» الشاب الرياضي المفتول العضلات الذي تعرفت عليه بوساطة الهاتف، وعندما تقع عينه عليها يغرم بها ويحمل والده الأمير «بندر» على مباركة زواجه، على الرغم من خلافه المزمن معه.

تسافر «طفول» مع زوجها إلى أميركا حيث يشارك في مباريات رياضية فيفوز حيناً ويخفق حيناً آخر، وعندما يعاني من ضائقة مالية يضطر إلى تربية الكلاب وبيعها، وذلك بمساعدة زوجته التي تجد نفسها مجبرة على العيش مع جراء الكلاب ورعايتها، وخاصة عندما تصاب بأمراض فيروسية.

وهروباً من الضائقة المالية التي كانت تعصف بفهد وزوجته تضطر «طفول» إلى العودة إلى الرياض كي توقع عقد عمل مباغت للإشراف على البرامج الإبداعية في مركز المعوقين جسدياً، فتلح على فهد كي يعود من أميركا هو الآخر، فيفعل، ولكنه ما يلبث أن يضيق بحياته في الرياض فيطلق زوجته ويسافر فجاءة إلى لبنان، حيث يتزوج من فتاة إعلانات تلفازية هناك.

وهناك أحداث فرعية أخرى وشخوص آخرون ثانويون من أمثال «يحيى العقيد» والد «مريم» الذي كان يصول ويجول بجيش الدفاع الجوي، «ويكتسح الناس كما يكتسح المسافات»[1]، ثم يصاب بالصمم والتشنج والسكري ويمسي قعيد المشفى، حيث يموت وحيداً؛ و«زايد» شقيق «طفول» الذي يخفق في دراسته في أميركا ويتعلق بالفتاة «ريبيكا» التي يسعى جاهداً للحصول على إذن بالزواج منها، ويعود إلى موطنه في نهاية المطاف ويعثر على عمل بمصنع لتعليب أسماك «الربيان» بجدة، ولكنه يصاب بالربو ويُسرَّح من عمله، وتلتحق به «ريبيكا» التي كانت حاملاً من غيره.

---

(1) رجاء عالم: ستر. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. الدار البيضاء/ بيروت 2005 ص 198

أ - السخرية اللفظية:

وهي سخرية نابعة من التراكيب اللغوية ذات الدلالة الناقدة لسلوك بشري معين بأسلوب يقوم على التلميح والإيحاء ورسم ذلك السلوك رسماً «كاريكاتيرياً» يركز على إبراز الاستثنائي أو الشاذ أو المناقض أو يقوم على المفارقة.

إن الأمير «بندر» الذي يعبر عن إعجابه بكنته «طفول» ويبارك زواجها من نجله «فهد» يصف ذلك النجل - الذي كان يضع كل همه في تنمية جسده ويحلم ببطولة العالم في كمال الأجسام - بأسلوب ساخر أمام زوجته، فيجرده من «دمغة البركة!» [1] التي يوسم بها أبناؤه الآخرون، ويزعم أن النحس «مكتوب على جبينه بالنيون!» [2]، وأنه «رجل من أعرق القبائل للعرض، يقضي أيامه ليكبّر جسده» [3].

ولنلاحظ هذا الاستخدام الساخر للفعل المضارع «يعلف»؛ لأنّ «العلف» يكون للحيوان لا للإنسان، وهو ما يعمق الحس الساخر في أسلوب خطاب الأمير، ويغرز إسفيناً قاتلاً في أعماق «فهد» الذي يتخذ قرار السفر إلى أميركا بحثاً عن أفق جديد يجبر كبرياءه.

وفي سياق آخر من الرواية تحاور «طفول» أختها «حصة» التي زارتها في بيتها فتصف الرجال في أسلوب ساخر بأنهم «أحفاد كرٍّ وفرٍّ وغزوٍ، لا يركبون إلا الصعب، ولا يشغفهم شيء كتدريب صقر شموس أو مناورة شهابٍ واقب» [4].

ونرى «طفول» تسخر حتى من نفسها:

«نحن بدو وعميان، ونفسي بن جنبيّ هي أول ضحاياي، وعليها أن تحتملني وإلا انتهتْ في جهنم» [5].

ولذلك نرى «مريم» صديقة «طفول» تؤخذ بأسلوبها الساخر المثير للدهشة وتجاريها في توظيف هذا الأسلوب، فتصفها بأنها «حين تكف عن الإدهاش تختنق وتموت!» [6].

---

(1) رجاء علام: ستر. ص 86

(2) الصفحة نفسها.

(3) الصفحة نفسها.

(4) الرواية. ص 47

(5) الرواية. ص62

(6) الرواية. ص 61

وفي سياق آخر من سياقات الرواية يوصف الرجل بأنه «مصنوع للتعدد»[1]، وليس لزوجة واحدة، وهو وصف ينطوي على تلميح إلى تغير الرجل وضعفه أمام النساء.

ويطالعنا الأسلوب اللفظي الساخر كذلك في تعليق «طفول» على زوجها «فهد» في أميركا، حيث كان ينازل خصماً للفوز بلقب بطولة العالم لكمال الأجسام:

«انفُخْ يا حبيبي، اوووهه يا فهد، انفخْ يا حبيبي انفخ واكتسحهم»[2].

وتبدو لهجة السخرية واضحة في سائر أسلوب الحوار الذي كان يدور بين شخوص الرواية؛ ففي حوار بين «طفول» و«مريم» يدور حول المضايقات التي تحاصر «طفول» في بيت أهلها، تذكر هذه أن جدتها كانت «تؤكد أن ملاك الموت عزرائيل من أعظم الملائكة بهاء، وهي مرجع موثوق في ذلك، وقد رجعت من الموت للمرة الرابعة»[3].

وفي حوار هاتفي بين «طفول» وشقيقة «فهد» التي كانت تؤاسيها بعد طلاقها، تعبر هذه الأخيرة عن أسفها: «خسرناكِ، لا نصدق طلاقك، والأدهى زواجه في نفس اليوم..».

فعاجلتها «طفول» بضحكة ساخرة: «وتوقعتِ أن يدخل في عِدة؟!»[4].

ب - السخرية الذهنية:

وهي سخرة تنبع من المفارقة والتناقض في طبيعة الحياة لا من الصياغة اللفظية، ويمكن أن نتمثل لهذه السخرية بالمفارقة التي ينطوي عليها مشهد مصارعة الثيران في الرواية، وهي المفارقة التي اكتشفها والد «مريم» وأراد أن يستخلص منها عبرة تفيد منها ابنته في قابل أيامها:

«الثور والمصارع كلاهما موت، ينجو من الحلبة، وفقط هذا الذي يجيد أسر اللحظة ويمددها لتصير فردوساً، ستائر الدم على ظهر الثور تقول لك اللحظات التي نهدرها في مطاردة سراب، الوشاح الأحمر ليس العدو، ليس الهدف، لكن عماء الثور يجعله يقضي شعلة عنفوانه في قنصه، الوشاح يخفي النصل الذي سيختم المشهد، ففيم إصرارنا على كشفه؟! أن ندع لأحدهم أن يسوقنا بوهج زائف؟ الوهج الأصيل، كل الوهج، في سواد الثور وهو يطارد

(1) الرواية. ص 41

(2) الرواية. ص 164

(3) الرواية. ص 240

(4) الرواية. ص 188

الأحمر! لا تدعي لهم تضليلك بالأحمر»[1].

وقد تطالعنا هذه السخرية الذهنية في الكشف عن طبيعة العلاقة السيكولوجية بين الرجل والمرأة؛ فالمرأة تحس بالضعف حين تفتقر إلى الرجل، على نحو ما كانت «طفول» تحس:

«هل يعقل أن أشعر بكل هذا الضعف دون رجل؟»[2].

ولكن المرأة أيضا تكتشف ضعفها مع الرجل وبالرجل، على نحو ما كانت «مريم» تحس هي الأخرى:

«الضعف الحقيقي مع رجل، وبالرجل، اسأليني»[3].

وفي مقابل هذه السخرية التي ترقى إلى مستوى التفكير أو التأمل في طبيعة الحياة المجردة، وهو التأمل الذي لا يثير في المتلقي الرغبة في الضحك الذي ينبع أصلاً من التناقض المنطقي، كما يذكر «برغسون» في كتابه «الضحك»[4]، نقول: في مقابل هذه السخرية، تطالعنا السخرية الذهنية النابعة من العلاقات الاجتماعية بين شخوص الرواية، وهي السخرية التي نتمثل لها بعلاقة «مريم» بوالدها؛ فهذه العلاقة التي كانت تتسم بالحنو والحب الطبيعيين اللذين يحكمان العلاقة بين الآباء والأبناء، تنحرف في كبر «مريم» التي تغدو مرعوبة من والدها «العقيد يحيى»، وهو الرُّعْب الذي تفصح عنه بأسلوب غير مباشر من خلال تصوير الفراغ الهائل الذي خلفه والدها في المنزل عندما أصبح قعيداً (وهو لفظ مفارق للفظ عقيد!) في المشفى:

فقد أصبحت «تتجنب روائح الأب، تجنبت حجرة الطعام، تجنبت وجبات العائلة، صارت تتناول وجبات مبعثرة في مواقيت غامضة لتضمن ألاّ تجلس لتلك المائدة المسكونة بهيمنة الأب»[5].

هذه «الهيمنة» التي يمكن أن توهمنا أول وهلة بأنها تعبر عن التعلق بالأب ولا تعبر عن

---

(1) الرواية. ص 34

(2) الرواية. ص 39

(3) المصدرنفسه. الصفحة نفسها.

(4) هنري برغسون: الضحك. ترجمة الدكتور سامي الدروبي والدكتور عبد الله عبد الدايم. دار العلم للملايين. الطبعة الثانية. بيروت 1983

(5) الرواية. ص 50

الضيق به، ما تلبث أن تفصح عن دلالتها الحقيقية في المماثلة الضمنية بين هذا الوالد العقيد و«هتلر» الذي يعد نقيضاً موضوعياً (لا معادلاً موضوعياً وفقا لمصطلح إليوت) لـ «غاندي»[1] في نظر «مريم»، كما تفصح هذه «الهيمنة» عن دلالتها الحقيقية كذلك في الأسلوب الخفي الساخر الذي يوصف به الأب طريح فراش المرض، فيما بعد[2].

ومن هذه السخرية الذهنية التي تنبع من طبيعة العلاقات الاجتماعية، ما يتراءى لنا في العلاقة بين السيد والخادم، تلك العلاقة التي تنقلب في هذه الرواية، على نحو ما تنقلب في مسرحية «الفرافير»[3] ليوسف إدريس، في مفارقة تنضح سخرية؛ إذ إن السائق والخادم الباكستاني بدلاً من أن ينصاع لأوامر مخدومته «طفول» أخذ يتطاول عليها وكأنه هو سيدها، بل إنها أصبحت تخشى أن يؤذيها عندما ينفرد بها:

«لا يجب أن تأمني، قد يترصدك في أي مكان، يحفظ طريقك وعاداتكم، يعرف أنك ستدخلين وحيدة وتعبرين هذه الجلسة، وتجتازين حجرة العجوزين النائمين، وصاعدة تتركين خيالك على زجاج النافذة العريضة هذه على السلالم، وتنتهين وحدك لحجرتك في الطابق الثاني حيث تبقين وحيدة حتى صباح اليوم التالي»[4].

كذلك كانت «طفول» تحدث نفسها معبرة عن هواجسها وخوفها من «خان» خادمها.

وما من شك في أن تطاول الخادم على مخدومه، على هذا النحو، يثير سخرية مرة تختلف عن أنماط السخرية الأخرى.

ج - سخرية المواقف:

تنبع هذه السخرية من المواقف التي تنطوي على مفارقات وتناقضات، وهي تتراءى في كثير من المواقف الروائية.

ففي موقف من هذه المواقف نرى «زيد» شقيق «طفول» يتعلق بالفتاة الأمريكية «ريبيكا» فيقرر أن يتزوجها، ويحاول أن يحصل على إذن إداري بالزواج دون جدوى، فيضطر إلى أن

---

(1) يرجع إلى الرواية. ص 63

(2) يرجع إلى الرواية. ص 253 على سبيل المثال.

(3) يرجع إلى «الفرافير» ليوسف إدريس. دار غريب للطباعة. القاهرة 1977

(4) الرواية. ص 238

يوسـط «بلال» المحتال الذي يسـتغل حاجته فيبتزه ويطلب منه مبلغ مئة وخمسـين ألف ريال مقابل إنجاز معاملته الإدارية.

ويشـرع «زايد» في الاسـتدانة وطلب المسـاعدة من أقاربه وأصدقائه، بما في ذلك والدته التي قدمت له عشرة آلاف ريال كانت تحتفظ بها لتغطية مصاريف تكفينها ودفنها[1]، على حد قولها، ولكن «بلال» يأخذ ما جمعه «زايد» دون أن يفي بوعده.

وفي نهاية المطاف تبذل مساع أخرى للحصول على إذن الزواج وقدوم «ريبيكا» إلى جدة، وتفاجـئ «زايـد» (الذي كان قد حصل على عمـل بمصنع لتعليب سـمك «الربيان» بجدة بعد جهود مضنية، ثم سرح من عمله يوم قدوم ريبيكا)، نقول: تفاجئ «زايد» بأنها حامل، وتعترف له بأنها خانته في أثناء غيابه، وأن تسريحه من عمله «هو عقاب إلهي»[2] عن تلك الخيانة!

إن هـذا الموقـف الـذي ينضح سـخرية فـي الحقيقة موظف لإدانـة الرجال العـرب الذين يتهافتـون على الزواج من الأجنبيـات دون احتياط للعواقب، وهو مماثل لموقف «فهد» الذي طلق زوجته كي يتزوج في اليوم نفسه من عاملة إعلانات تلفازية في لبنان.

وفـي موقـف آخر في الرواية يضطر «فهد» نجل الأمير «بندر» إلى أن يربي الكلاب ويبيعها فـي «ميامـي» حتى يسـتطيع أن يغطي مصاريفـه، ولكنه يعتمد فـي رعاية الجـراء على زوجته «طفـول» التـي نراها في موقف سـاخر تعاني من مرض تلك الجراء، فتسـهر حتى الفجر وهي تصغي إلى أنات تلك الجراء المريضة بينما كان «فهد» يعلو شخيره:

«وفـي دهـر لا تعرف مـداه أيقظها ذلك الأنيـن، أنين ضعيف من وجع طفـل، هبت واقفة، مـن حجرة النوم كان شـخير فهد يصـل منتظماً هادئـاً، توقف الأنين، كان يطلع من جسـدها، بوسـعها الشـعور بشـفتيها مثل حجرة تتأوه للمس، تتهاوى بكل تنهيدة، نصف نائمة اعتدلت في جلسـتها وأصاخت السـمع، لا شـي، منتهى الصمت فـي الخارج شـدها للنهوض، ألقت بشرشف صلاتها، مدسوسة في روب حمامها الرطب سارعت للخارج، تحركت صوب بيت الكلاب، للحال لمحت الخيط الأصفر يسـيل من فـم أضخم الكلاب وأولها خروجاً للحياة، فتحـت البـاب القصير وولجت، تدافعت الجـراء تتقافز حولها مضطربـة، لملمت نُص ونُص لحجرها، وكان يئن، نفس الأنين الصاعد من صدرها، ضربته نوبة إسهال وقيء جديدة، تلوث

(1) يرجع إلى الرواية. ص 161

(2) الرواية. ص 195

روبها بمادة صفراء نفاذة الرائحة، أصابتها بدوار»[1].

وتبلغ السخرية مداها في هذا الموقف عندما يستيقظ «فهد» من نومه جاحظ العينين ويصاب بالهلع لمرض جرائه، وعلى الرغم من حاجته إلى النوم استعداداً للمشاركة في مباراة لكمال الأجسام صباحاً، فإنه يسارع إلى أخذ كلابه المريضة إلى مشفى الحيوانات الأليفة[2].

ومن البدهي أن نشير إلى أن هذا الموقف الساخر موظف هو الآخر للكشف عن وضعية المرأة وامتهان كرامتها من قبل الرجل.

د - سخرية رسم الشخوص:

وهي السخرية التي تنبع من تصوير الشخوص الروائية، ويمكن أن نتمثل لهذه السخرية برسم شخوص كل من «بلال» و«العقيد يحيى»، و«الخبير الياباني».

ترسم الكاتبة شخصية «بلال» المحتال بأسلوب ساخر لا يختلف عن أساليب رسم معظم الرجال في هذه الرواية؛ فهو «صانع المعجزات ومحيي الرميم، بوسعه استصدار تصريح بتنقيب البحر لو شئت، فقط تدفع الثمن من الحي الزلال»[3]، وهو أنيق «مثل قلم باركر، بنظارته الشمسية (التي) لا تهبط عن قبة رأسه»[4]، هذه النظارة التي يزعم أنه يبصر من خلالها كل شيء، ويصيب بها هدفه بسهولة ويسر:

«أرى بها لما فوق وفوق، وفوق كل ذي فوق فوق، برأسي خرائط محفورة للسماء ومداراتها، لا صاروخ عندي يخطئ مداره، لا قاذفة يطيش سهمها، أرمي وأصيب، وأقتسم الصيد مع أولاد الحلال، ادفعْ تسلك المسالك للممالك، حيث لا حابس ولا داعس، ولا شيء في الأرض يابس، خضرة وحشيش من هنا لشنقيط»[5].

وهو كما نرى لا يثير السخرية بمظهره فحسب، وإنما يثير السخرية باحتياله الذي لا يخلو من ظرف.

كما ترسم الكاتبة شخصية «العقيد يحيى» والد مريم بأسلوب ساخر مضمر، وليس

(1) الرواية. ص 104

(2) الرواية. ص 105

(3) الرواية. ص 159

(4) الرواية. ص 159

(5) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

صريحاً؛ لأنها ترسمه من خلال عيني ابنته «مريم» التي تحول علاقتها به عن تصويره بأسلوب صريح في سخريته، ولكن المتلقي يستطيع أن يشم رائحة تلك السخرية المكتوبة في كثير من الفقرات التي تصف فيها «مريم» والدها العقيد الذي كان يهيمن بشكل مطلق على المنزل وعلى من يحيط به من أبنائه وزوجته، ثم هوى فجأة، فأخذ يفقد قدراته العقلية والجسدية، ولكنه ظل يتحدى ويناضل من أجل الاحتفاظ بصورة العقيد القوي دون جدوى، وهذا التحدي والنضال هو الذي كان يثير السخرية المكبوتة في نظر «مريم» التي يبدو أنا كانت تعاني من سطوته وجبروته؛ وخاصة عندما تراه يتشبث بقدرته على السمع فيحرص دوماً على تثبيت قوقعة بأذنه، على الرغم من عدم فعاليتها، وعندما تراه يصر بأسنانه التي تآكلت حتى عظام الفكين في تشنج يفضح استماتته من أجل الحفاظ على هيبته وسطوته العسكرية:

«تتأمل مريم في القوقعة الحائلة للصفرة، تتأمل في أطراف الرجل القصير، لا يناسبه لقب عجوز، فهذا الجسد لا يشيخ بقدر ما يندك ويقصر ويتهرب من التجاعيد والترهل، هو جسد دمية مربعة، وتزداد تربيعاً، لكن بأطراف متآكلة، الأصابع تحمل آثار نهش، الذراع أيضا، الركبة، كانوا يقاومون وبشراسة رغبته المتأججة لنهش جسده»[1].

إن هذا الأسلوب «الكاريكاتيري» يفضح روح السخرية المكبوتة في أعماق «مريم»، وهي السخرية التي تطغى أحياناً فتفلت من زمام «مريم» كي تعبر عن نفسها صراحة، على نحو ما يتراءى لنا في هذه الفقرة:

«بوسعك أن تظل تتلاشى، تموت كحيوان مسعور، نحن جميعاً مقبلون على فناء وشيك إلا أنت يا يحيى العقيد المتقاعد والمحبوس في حجرة مستشفى، نحن في الخارج نسعى للتزاوج والتكاثر والفناء، بينما أنت انسحبت من اللعبة، تدهور الوضع العالمي، والإرهاب ودعاوى الإصلاح تطال الجميع عدا الراقد في القيود وسط بياض منسي، لا أحد يفكر في تفجير حجرة بمستشفى تحوي جسداً مخدراً في القيود، لا قنبلة تعبأ بتفجير قوقعة سماعتك الاصطناعية، لا أحد يحفل بتقليص عالم من بياض مكتمل التقلص، لا تغيير يجرؤ على الدخول إليك، وبوسعك أن تعمر للأبد، أنت بجسدك الذي يندك ويقصر مرشح للصمود للأبد حتى تتم سحق، ليس عظام وجهك فقط، وإنما هيكل ممرضك العظمي كاملاً، مثلك مرشح للصمود، ستبقى منسياً في غربة البياض والممرضين والعقاقير المخدرة.. نهاية

(1) الرواية. ص 197

جحيمية تليق بمقاتل أناني مثلك يا أبي»[1].

هذا الأسلوب العدائي الساخر الذي يسري في مناجاة «مريم» لوالدها المريض يؤنس إلى أن هذه السخرية لم تكن من الأب فحسب، وإنما كانت سخرية من السلطة الأبوية القمعية بشكل عام، سواء بمفهومها الاجتماعي أم بمفهومها السياسي.

وأياً ما يكن فإذا كانت أساليب السخرية التي رأيناها حتى الآن سلبية، فإن هناك أسلوباً ساخراً آخر يعد أسلوباً إيجابياً.

وهذا الأسلوب الأخير يطالعنا في رسم شخصية الخبير الياباني المسن الذي كان يعمل في مصنع الربيان في «جدة» بحزم وصرامة، وكان كل «الرفاق يجزمون أنهم يرون ذلك الياباني في أكثر من مكان، في كل مكان، في ذات الوقت»[2]، كما أنه «رجل لا ينام»[3]، وينتقل من موقع إلى آخر في سرعة فائقة؛ فهو «يذهب لجدة أكثر من مرة في اليوم ويرجع، فكأنما المسافات لا تلحق بخطواته العملاقة»[4].

يغدو هذا الخبير الياباني أسطورة في مصنع الربيان، وهو يرسم بلون لا يخلو من السخرية، ولكنها سخرية الإعجاب لا سخرية الذم والتهكم، وهذه الشخصية تقابل شخصية «زايد» الذي كان يعمل على مضض، ويتلكأ ويشكو ويتذمر، على الرغم من كونه شاباً.

***

والذي نخلص إليه أن رجاء عالم في رواية «ستر» تتخلى عن عوالمها الأسطورية «الإكزوتيكية» المعهودة في أعمالها الروائية وتصدر عن أسلوب واقعي ساخر تتراءى ملامحه في السخرية اللفظية؛ والسخرية الذهنية؛ وسخرية المواقف؛ وسخرية رسم الشخوص.

ويظل الأسلوب الساخر في هذه الرواية أسلوباً موظَّفاً يستهدف الكشف عن أنماط من السلوك الاجتماعي المختل، واهتزاز في القيم، وضيق بوضع المرأة في مجتمع يتعرض لرياح التغيير.

***

(1) الرواية. ص 152 - 253

(2) الرواية. ص 193

(3) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

(4) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

ثنائية المازوخية والسادية في رواية «سقف الكفاية»
لـ «محمد حسن علوان»

هذه الرواية الموسـومة بـ «سـقف الكفاية»[1] هي باكورة أعمال الشـاعر السعودي «محمد حسن علوان» الذي أصدر روايتين أخريين بعدها، هما «صوفيا»[2]؛ و«طوق الطهارة»[3]، وهو ما يؤكد تصميمه على التحول إلى الرواية، وترسيخ قدمه في المشهد الروائي الخليجي.

وقبل الولوج إلى عالم هذه الرواية يجدر بنا أن نعرّف بمصطلحي «المازوخية» و«السادية»:

فالمازوخيـة – كمـا تعـرّف فـي معجمات علـم النفـس – تعد انحرافـاً جنسـياً «يرتبط فيه الإشـباع بالألـم، أو الإذلال الذي يعانيـه الفرد»[4]، أو تعد «حالة اعتلال نفسـي تتميز بالبحث عن الألم»[5].

وهـذان التعريفـان يتفقـان فـي الإحالـة إلى الألـم بوصفـه مصـدراً للمتعـة البيولوجية أو السيكولوجية.

أمـا السـادية فإنها مناقضـة للمازوخية بوصفها انحرافاً جنسـياً متسـماً بكـون «الألم الذي يفرضه امرؤ على الغير يثير غلمته»[6]، أو يزرع النشوة السيكولوجية في نفسه.

وقبل الخوض في اسـتقصاء تجليات ثنائية المازوخية والسادية في «سقف الكفاية» يجدر بنا أن نلخص أهم أحداث هذه الرواية:

إن «ناصـر» بطـل الرواية الذي يروي الأحـداث بضمير المتكلم غالباً، يقـع في غرام الفتاة «مها» اللعوب التي كانت على علاقة عابرة بكل من «سعد» و«حسن»، ثم تنصاع لإرادة أهلها فتُخطـب لــ «سـالم» الثري، ولكـن «ناصر» يصر علـى تعلقه بهـا، ويغامر فيقضـي أياماً معها

---

(1) محمد حسن علوان: سقف الكفاية. دارا الفارابي. الطبعة الثانية. بيروت 2004

(2) محمد حسن علوان: صوفيا. دار الساقي. الطبعة الثانية. بيروت 2006

(3) محمد حسن علوان: طوق الطهارة. الطبعة الأولى. بيروت 2007

(4) يرجع إلى «المعجم الموسوعي في علم النفس» لـ «نوربير سيلامي Sillamy Norbert». ترجمة وجيه أسعد. منشورات وزارة الثقافة. الجزء الخامس. الطبعة الأولى. دمشق 2000 ص 2254

(5) الصفحة نفسها.

(6) نوربير سيلامي: المعجم الموسوعي في علم النفس، ترجمة وجيه أسعد. الجزء الثالث. ص 1299

بغرفتها قبل أن تزف إلى «سـالم»، ثم يتخذ قرارًا بترك «الرياض» والسـفر إلى «فانكوفر» بكندا متعللاً بمواصلة دراسته، بينما تتزوج «مها» من «سالم» وتسافر معه إلى أستراليا.

وفـي «فانكوفر» يتعـرف «ناصر» إلى صديقـه العراقي «ديار» الذي كان شـريكه في صراع الإحسـاس بالاغتـراب في بيئـة غارقة في عزلتها وثلوجهـا، فيناجي طيف مها مجتـرًا ذكرياته المؤلمة معها، ومحاولاً استبدال حنان والدته بحنان «مس تنغل» الأرملة المقعدة التي استأجر منها غرفة في منزلها.

تمـوت «مس تنغل» فجأة، ويسـافر «ديار» إلى «لندن» كي يعيـش بقرب من بقي من عائلته التي شردتها الحروب، فيحن «ناصر» إلى «خبز أمه» وحنانها، ويعود إلى «الرياض».

وقـد دأب «ناصر» على تدويـن معاناته في «فانكوفر» ومناجاته لـ «مهـا» التي كان يأمل أن تطلـق مـن زوجهـا كي تعود إليه، فصـاغ من ذلك كله رواية «سـقف الكفاية» التي نشـرها بعد رجوعه إلى موطنه، وأرسل نسخة منها إلى «مها» بأستراليا، فما لبثت أن عادت إليه في خاتمة مفتوحة غير مقنعة.

تتراءى لنا ملامح ثنائية المازوخية والسادية في هذه الرواية فيما يأتي:

أ - بناء الشخوص:

يقوم بناء شخصية «ناصر» بطل الرواية على آليات الاستجابة لا آليات الفعل؛ فهو يستجيب للشـخوص الآخرين وللمواقف سلبياً، ويستدر الألم والحزن بوصفه مازوخيًا يستمتع بإدمان العذاب، ولذلك نراه يصر على تعلقه بالفتاة اللعوب «مها» على الرغم من زواجها من «سالم».

والراجـح أن هذا الإصـرار على التعلق بـ «مها» لم يكن ناتجاً عـن حب بقدر ما كان ناتجاً عن الرغبة في اسـتدرار العذاب، والدليل على ذلك موقف مسـاعدته لها على حزم ملابسـها اسـتعدادًا لانتقالها إلى بيت الزوجية، وهو يحاول أن يسـوّغ هذا الموقف - الذي ينطوي على مفارقة عجيبة - في مذكراته في سياق مناجاته لها ومعاتبتها على النحو الآتي:

«كانـت رجولتـي تمـوت وتموت، وأعود طفـلاً صغيراً لا يعـي، لا تلقين لـه اهتماماً، ولا تشـغلين به بالاً، يلملم معك الأشـياء في الصناديق، ويرتب الأوراق والفوضى، ويساعدك في حزم أمتعتك، وجمع أغراضك، لتسـتقري بعد ذلك في بيت زوجك، حتى إذا سـاعدك سـالم

في فكها، ونثرها، تتذكرين أن الذي ساعدك في حزمها وجمعها أصلاً كان أنا»[1]!

هذا الموقف المزري الذي يثير السخرية ويؤكد ميوعة «ناصر» الغر لا ينسجم إطلاقاً مع موقف آخر مناقض يتعرض له بـ «فانكوفر»، حيث تهزه ذكرى «مها» فيقع على الأرض فاقداً الوعي، والدم ينزف من أنفه غزيراً، وينقله صديقه «ديار» إلى المشفى فيحاول الانتحار هناك:

«تراكمت علي الظلمات، وغشيني موجٌ من فوقه موج من السواد، والوحشة، والقلق، والكآبة، مددت يدي إلى الأنبوب المغروس في ظهر يدي، ونزعته، وسقطت قطرات من الدماء لوثت بياض السرير، وانكفأت على وجهي أبكي بحرقة هائلة»[2].

إن هذين الموقفين المتناقضين يفضحان مازوخية «ناصر» الذي كان يبحث عن الألم الذي يشبع ميله المرضي إلى تعذيب ذاته، وهو الميل الذي يتخذ مظهرًا صارخًا في محاولة تدمير ذاته.

في المقابل فإن كلّاً من «مها» و«ديار» يصدران في تصرفاتهما عن نزوع سادي يستهدف الاستمتاع بتعذيب الآخر.

لم تكن «مها» تبالي أبداً بمشاعر «ناصر»، بل كانت تعبث به على غرار ما عبثت من قبله بكل من «سعد» و«حسن»، وهي تعلل سلوكها بكون الأنثى لا تحتاج «إلى رجل في حياتها إلا لتنجب منه»[3].

أما «ديار» الغامض العنيف الذي كان «ناصر» يريد أن يتخذ منه حائط المبكى، فيحدثه عن «مها» ومدى هيامه بها، فإنه كان يسخر من هذا الحب، كما يسخر من الحب البشري برمته ويراه «حماقة بشرية تتكرر على مر القرون»[4]، ولذلك فإنه كان يمثل دور السادي بالنسبة إلى «ناصر».

ولعل المعادل الموضوعي بالنسبة إلى «ديار» هو أخوه «عدنان مهدي» الذي ظل في بغداد يعمل في المخابرات، ويعذب الناس الموقوفين تعذيبًا فظيعًا، على نحو ما فعل بـ «أبي يوسف الأعمى» الذي سمل عينيه، وهو لا يتورع عن تعذيب أقرب المقربين إليه، ولذلك فإن «ديار»

(1) الرواية. ص 324
(2) الرواية. ص 278
(3) الرواية. ص 113
(4) الرواية. ص 223

يتوجس خيفة عندما تلقى منه رسالة وهاتفه عندما سافر إلى «لندن»:

«بادئ الأمر ظننت أن أخي يبحث عني مدفوعًا بحنين الطفولة، أمه حملته بعيدًا عند أهلها بعد وفاة أبي، ولكنني مذ التقيت أبا يوسف، علمت أن أخي ينتظر ليكون جلادي القادم»[1].

ب - بناء الخطاب المباشر:

المقصود بهذا الخطاب المباشر هو ما كان يبثه المؤلف من أفكار في النص الروائي، سواء على سبيل الحشو، أم على سبيل اتخاذ شخوص الرواية أبواقًا لإذاعة أفكاره؛ أم على سبيل التعبير عن خبايا تلك الشخوص.

ويكفي في هذه العجالة أن نتمثل لهذا الخطاب بالعينات الآتية التي تؤنسنا إلى ثنائية المازوخية والسادية في هذه الرواية:

1 - في موقف من مواقف الرواية يستمع «ناصر» إلى أغاني «فيروز» متسائلاً: «ترى كم عاشقًا قبلي علمته فيروز كيف يبكي بسعادة؟»[2].

2 - وفي موقف آخر يؤكد «ناصر» أن «الحزن هو طعامنا الأول على الأرض، تتغير الأحوال، والأقدار، ويأتينا حزن ما، مهما كانت الظروف، ومهما كانت التقية»[3].

3 - وفي موقف آخر يصف «ناصر» إدمانه الحزن:

«وجدت نفسي أتعاطى حزنك جرعة بعد جرعة، حتى تشربته خلاياي تماماً، وتعودت عليه قطرات الدم، وأنسجة الجسد»[4].

4 - وفي موقف آخر يصف «ناصر» حياته في «فانكوفر» لوالدته في الرياض مدوناً ذلك الوصف في مذكراته على النحو الآتي:

«حكيت لأمي حكايات، أخبرتها عن فانكوفر الخصبة، وحزنها الجميل، شقة مس تنغل التي صمتت، والمسافات الطويلة في خطى ديار، حفل التخرج الصغير، والشهادة والإطار، وندف الثلج التي ذابت على جبين حماي، وشقتي، وأثاثها، والمقاهي، وأشجار الخريف،

---

(1) الرواية. ص 384

(2) الرواية. ص 340

(3) الرواية. ص 387

(4) الرواية. ص 388

وكيف استطاعت تلك المدينة أن تسقيني سائلاً غريبًا، لا هو أسكرني، ولا أسعدني، ولكنه داواني بألم، وأبقاني حياً»[1].

إن بطل الرواية في هذه العينات وفي غيرها يتغنى بالبكاء والألم، ويعدهما من مصادر الجمال والسعادة، وهو ما يذكرنا بالرومانسيين من الشعراء الفرنسيين، من أمثال «ألفريد دي موسيه» الذي ظل يتغنى بالألم (الجميل) الذي استدره من تجربته العاطفية مع «جورج صاند»، كما يذكرنا بتوفيق الحكيم الذي عالج أطروحة استلهام الألم المبدع بوساطة المرأة في كثير من أعماله الأدبية، وخاصة في مسرحية «الخروج من الجنة»[2]، وهو ما يعده الناقد «جورج طرابيشي» «لعبة الحلم والواقع»[3].

واللافت للنظر هنا أن أطروحة الألم برواية «سقف الكفاية» تغدو أطروحة ميتافيزيقية تتراءى في الثنائية المازوخية السادية، وهو ما نلمسه في النظر إلى الألم أو الحزن بوصفه «طعامنا الأول على الأرض»، كما نلمسه في استشهاد «ناصر» بقوله تعالى: ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ فِى كَبَدٍ﴾، وهي الآية التي يتكئ عليها بطل الرواية في إيمانه بفطرية الحزن والبكاء بوصفهما من طبيعة الحياة.

وإذا أردنا أن نثمن الأداء الفني في هذه الرواية فإننا نسجل احتفال الكاتب باللغة احتفالاً لافتًا للنظر، على حساب الفعل الروائي وبنائه، وعلى حساب تحليل الشخوص التي جاء بعضها باهتًا جدًا، كشخصية «سعد» وشخصية «حسن» وشخصية «سالم»، بل إن شخصية «مها» نفسها لم تحظ بالاهتمام الكافي من الكاتب.

ومن نافل القول أن نشير إلى أن الإفراط في شحن اللغة الروائية بالانزياحات والأساليب البلاغية المنمقة والصور الشعرية والانجراف وراء مخاتلات اللغة وفتنتها[4] لن يغني عن

---

(1) الرواية. ص 393

(2) يرجع إلى كتاب الدكتور الرشيد بوشعير «المرأة في أدب توفيق الحكيم». منشورات دار الأهالي. الطبعة الأولى. دمشق 1996

(3) جورج طرابيشي: لعبة الحلم والواقع. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت 1972

(4) يمكن أن نتمثل في هذا المقام ببعض الفقرات الإنشائية والانزياحات والصور الشعرية التي نسجلها عشوائيًا دون حرص على اختيارها:

«هذا المطر الغريب يلقح كل شيء، حتى ذاكرتي العقيمة صارت تضطجع تحت انهماره القاسي اللذيذ، لأجدها بعد حين حبلى من جديد، وفي أحشائها طفل يختلط في دمائه ركود السماء التي لا تعد بشيء، وجينات ذلك الماضي التعيس». (الرواية. ص 86)

الســرد وأدواته التي تميز هوية الرواية وتمنحها شـعريتها التي تختلف عن شـعرية الشعر؛ فإذا كان الصـراع جوهر المسـرح، وإذا كان الموقف أو التحليل جوهر القصـة، وإذا كان الانزياح والتوتر جوهر الشعر، فإن السرد بأنماطه المختلفة جوهر الرواية.

ولعلنـا لا نتنكـب جادة الصـواب إذا قلنا إن البهرجـة اللغوية كانت من أهم أسـباب إعاقة الروايـة العربيـة عن التطـور، ولذلك يرفض نقاد السـرد الاعتراف بكتاب «حديث عيسـى بن هشـام» لمحمد المويلحي بوصفه رواية، ولـم تسـتطع الرواية العربية أن تشـب عن الطوق إلا بعد تخلصها من ترهلات الإنشاء، وكسر واجهة الأساليب البلاغية.

ومـع ذلك فإن «محمد حسـن علوان» يجادل في هذه الحقيقة، ويحـاول أن يجعل الرواية رهينـة البنيـة اللغوية الإنشـائية، مؤكـداً أن الرواية العربيـة كانت مرتبطة في نشـأتها «بالأدب، والأدب وحده، لا بالفلسـفة، ولا بالمعرفة، ولا حتى بالمسرح والسينما بطبيعة الحال، وعلى أحدث تقدير؛ فهي ولدت كمشروع أدبي بحت، لا يمكن أن نظلها تحت مظلة أخرى، ولا أن نخرجها من تحت هذه الوصاية»[1].

ولعـل ما يفسـر هـذا الموقف من الرواية أن «محمد حسـن علوان» دخل عالـم الرواية من بوابة الشـعر تحديدًا، ولذلك نـراه يحتفل بعنصر اللغة الأدبية متجاهـلاً طبيعة الرواية المركبة

«بعد السياب، حاولت كثيرًا أن أفلسف المطر، كنت أخرج إذا هطل في الرياض إلى حيث أبقى أنا وهو وحيدين، وإذا عجزت عن الخروج، كان سطح بيتنا يشهد الإرهاصات الأولى التي أحاول فيها أن أشرح المطر على مسودته، الآلاف من النقاط الصغيرة تقذف جبين الأرض الزانية، هذا العناق السماوي الأرضي العنيف، لقاء توءمي الأزل، اللذين يحملان على عاتقيهما مصير المخلوقات والحياة». (الرواية. ص 86).

«لم أر من قبل شاطئا يربِتُ على كتف البحر». (الرواية. ص 311)

«كان الضباب كثيفًا، رؤيتي مشوشة في غبش الليل الأخير، سيل من الدموع المحبطة يتمدد في وجنتيّ، يتشعب في اتجاهات كثيرة، مثل خطوط البرق في وجنة السماء، ويسقط في دوامة القهر».(الرواية. ص 222)

«كلما التقيت ديار سحبت منديل الصمت، ومسحت به دموعي، واتخذت وشاح كتمان أغطي به نفسي، وجلست إليه، جرحًا كبيرًا في جسد رجل». (الرواية. ص 223)

«تركت لي أمصال البكاء الذي أستدره بها من ثدي الذكرى، وأعطيه هو سعادة العمر التي لا تنتهي».(الرواية. ص 194)

«لم نرحم ستارة تبكي، ولا مصباحاً يشهق، فلم تكن ترحمنا هذه الأشياء عندما كنا نقف أمامها بائسين، ينحت الشوق عظامنا، ويصيرنا تماثيل باردة». (الرواية. ص 140)

(1) محمد حسن علوان: «هل خذلت اللغة مسيرة الرواية العربية؟». ضمن كتاب «الرواية الخليجية: توصيفات ورؤى / وقائع ندوة علمية». إعداد عبد الفتاح صبري. إصدارات دائرة الثقافة والإعلام. الشارقة 2006. ص 292

التي تستوعب كل الأنواع الأدبية والفنية والمعرفية الأخرى.

***

والذي نخلص إليه أن ثنائية المازوخية والسـادية تمثل حجر الزاوية في بناء رواية «سـقف الكفاية» لمحمد حسـن علوان، وهي الثنائية التي تتجاوز النماذج الفردية الواقعية بهذا العمل فتصبح ميتافيزيقة تشمل الحياة برمتها. وقد عني الكاتب بالأداة اللغوية في هذا العمل بوصفها التأشـيرة التي تمنح الرواية شـعريتها، متجاهلاً طبيعة الرواية المركبة التي تتسـع لسائر الأنواع الأدبية والمعرفية والفنية.

***

هاجس الاغتراب في رواية «الفوارس»
لـ «حسن الشيخ»

يرتبط مصطلح «الاغتراب» (Alienation) راهناً بمعنى «إحساس الإنسان بالغربة في المجتمع، أو إحساسه بالعجز عن التأثير في التغير الاجتماعي، أو تلاشي شخصية الفرد في مجتمع بيروقراطي متضخم»[1].

وعلى الرغم من استخدام هذا المصطلح في مجالات معرفية كالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والسياسة[2]،إلاّ أنه شاع في النقد الأدبي المعاصر، وخاصة في النقد الوجودي الذي نما في سياق رواج كتابات «كافكا» و«ألبير كامي» و«سارتر» و«أداموف» و«كولن ولسون» وغيرهم من الكتاب الوجوديين الأوربيين.

ولكن الاغتراب بهذا المعنى لم يعد وقفاً على الكتاب الوجوديين الأوربيين، بل نرى تياره يسري في أعمال كثير من الكتاب العرب المعاصرين، ويكفي في هذه العجالة أن نحيل على روايات كرواية «ثرثرة فوق النيل»[3] لنجيب محفوظ، و«النهايات»[4] لعبد الرحمن منيف، و«الأقلف»[5] لعبد الله خليفة، و«نافذة الجنون»[6] لعلي أبي الريش.

ورواية «الفوارس» للكاتب السعودي حسن الشيخ تدور في فلك هذه الروايات، ولكنها تختلف عنها في سياقاتها وأجوائها المحلية وأمشاجها الفكرية، فضلاً عن تشكيلاتها الجمالية كما سنرى.

يصعب تلخيص أحداث هذه الرواية لكون تلك الأحداث تعرض في شكل أمشاج ذكريات تخطر في ذاكرة «عماد العامري» بطل الرواية السلبي الذي عركته الحياة في «الأحساء» و«الدمام» و«الهفوف» و«لندن»، ثم لفظته على هامشها في متاهة العزلة في شقة متواضعة،

---

(1) سامي خشبة: مصطلحات فكرية. المكتبة الأكاديمية. الطبعة الأولى. القاهرة 1994. ص 67

(2) ينظر المرجع ذاته. ص 67 – 69

(3) نجيب محفوظ: ثرثرة فوق النيل. مكتبة مصر. القاهرة 1966

(4) عبد الرحمن منيف: النهايات. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط 3. بيروت 1994

(5) عبد الله خليفة: الأقلف. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 2002

(6) علي أبو الريش: نافذة الجنون. مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع. أبو ظبي (د.ت).

ومما يزيد مهمة التلخيص صعوبة أن هناك أحداثاً كثيرة تأتي في صورة هلوسة وأحلام يقظة لم يحرص الكاتب على تمييزها عن غيرها إلا بقرائن واهية في كثير من الأحيان.

ومع ذلك فإن لملمة شظايا ذكريات «عماد العامري» تفيد أنه نشأ في «الأحساء» في بيت «الفوارس» في كنف والديه المحافظين، في أسرة ممتدة تشمل أعمامه وزوجاتهم وأبناءهم، وأنه تعلق بابنة الجيران «أنيسة» التي رفض أبواه أن يتزوجها لاعتزازهما بنسبهما ومذهبهما الديني المختلف عن مذهب عائلتها.

يصاب «عماد» بإحباط شديد محاولاً أن يجد عزاء في التواصل مع أصدقاء الطفولة: «إياد» رفيق الدراسة الذي كان يساعده على استيعاب دروسه وإنجاز واجباته، و«زكي» المغامر الذي كان يدله على خبايا «الأحساء» ومعالمها التاريخية ويصطحبه في رحلاته على الدراجة النارية، وأخيه «عبد الرحمن»، وأبناء عمته «سالم» و«خالد» و«سعد».

ويمارس «عماد» عدداً من الأعمال، لكنه كان يغيرها باستمرار؛ فقد عمل مساعداً لخاله «عبد اللطيف السويلم» في ورشة لإصلاح السيارات حيث قطع أحد أصابعه، وفي مقهى شعبي، وفي محل لبيع الملابس النسوية حيث ينشئ علاقة مع «سلافة» المراهقة، و«دلال» الثرية اللعوب، كما عمل في مجلة «الغد» بالدمام حيث يتعرف إلى أصدقائه الجدد: «عبد الجليل النوح» رئيس التحرير، و«نبيه» الأديب السوري، و«محجوب عبد الخالق» الصحافي السوداني، و«أشرف عاصم» مخرج المجلة، و«عبد الله الدايم» مدير التحرير.

ويحاول «عماد» أن ينسجم مع هؤلاء الأصدقاء برفقة صديقه القديم «إياد» الذي أصبح زميلاً له في عمله وفي سكنه في الدمام، ولكنه ما يلبث أن يترك المجلة على إثر نشره مقالة متوترة بعنوان «إلى الأحسائية» كانت سبباً في إيقاف المجلة عن الصدور لمدة شهر، بتهمة تحريض «المرأة على التحرر والثورة»[1]، ويعرض عليه «عبد الله الدايم» أن يعمل محاسباً في محلات عمه «الحاج سليمان الدايم» فيقبل، ويوفر مبلغاً مالياً يسمح له بالتخلي عن ذلك العمل وفتح مكتبة صغيرة، ولكنه ما يلبث أن يصاب بخسارة كبيرة فيغلق تلك المكتبة، ويعمل مدرساً، ثم يفصل من المدرسة، ويعمل مراسلاً لإذاعة «مونتي كارلو»، ثم مراسلاً لجريدة «الخليج» في «لندن» حيث يتعرف إلى «الدكتور خالد السعد» الفيزيائي الذي يتزوج

(1) حسن الشيخ: الفوارس. دار الكنوز الأدبية. الطبعة الأولى. بيروت 2003. ص 172

من أخته «ابتهال» فيما بعد، كما يتعرف إلى «الدكتور محمد عبد الحميد» أستاذ الأدب العربي فـي جامعة «كامبـردج»، و«عبد العزيز الخالد» و«فؤاد الناصـر» و«جنفر» و«ليليانا» زملائه في فصل دراسة اللغة الإنجليزية.

وفـي «لنـدن» ينشـئ «عمـاد العامـري» علاقـات عاطفيـة خائبـة مـع كل مـن «جنفـر» و«تريسـي» الطالبتيـن، و«نهـى» ابنة رجـل الأعمـال اللبناني «عبـد الفتاح إبراهيـم النعمان». وفـي نهايـة المطاف يعود بطل الرواية إلى موطنه كي يعيـش في عزلة قاتلة، ويطل على ماضيه المفعم بالألم والمتعة والهواجس والعنفوان، ذلك الماضي العاصف الملتهب الذي ولى ولم يبق منه سـوى رماد «تلك الغصات المتتابعة الشـرقات، التي تهز» جسده الناحل بعنف مدمر، وهو يمسك بخيط الذاكرة حيناً ويفلته حيناً آخر فيضيع في غياهب الهلوسة والشك:

«هل رحلت عن عالم البشـر، بينما بقي خيالي حراً طليقاً؟ لسـت أدري. هل أنا من الأحياء أم أنا جيفة متفسخة لم تدفن بعد؟»[1].

وهذه الحال البائسـة الذاهلة التي آل إليها «عماد العامري» هي التي تسوغ بعض الأحداث المريبـة التي كانت تقطع سـمت السـرد «الواقعي» - بالنسـبة إلـى بناء الروايـة - موهمة بقوة الحقيقـة، علمـا بـأن إرهاصـات هذا الذهـول كانت تعـاوده منذ فتـرة الشـباب، ونعني بذلك أحداث سـجنه وزواجه من «أنيسـة»، وهي الأحداث التي تأتي في سـياق هلوسـة تمتلك قوة الواقعيـة المقنعـة التي لا يسـتطيع المتلقي أن يكتشـف زيفها إلا من خلال تعليـق «إياد» على انعـزال صديقـه ونومه المتواصـل في غرفته على إثر اسـتقالته من مجلة «الغـد»، وهو التعليق الذي جعل «العامري» ينتفض ويعود إلى وعيه:

«ولـم أسـمع مـا قال إيـاد بعد ذلك. فقـد كان تعليقـه صفعة شـديدة لي. في غرفتـي! ماذا يعنـي ذلك؟! هل يعني أني لم أسـجن؟! رجعت بذاكرتي إلى الـوراء قليلاً، حاولت أن أتذكر الأحـداث. أعيـد ترتيبها في ذهنـي علني أصل إلى فهم معقول، فهم يعيـد إلي توازني. أعدت طرح أسـئلة جديدة. ماذا كنت أعمل خلال اليومين الماضيين؟ (...) هل كان السـجن مجرد هواجس مرضية؟!»[2].

ومؤدى هذه الأحداث التي تأتي في صورة حلم أو هلوسـة، أن «عماد العامري» يرمى في

(1) الرواية. ص 5

(2) الرواية. ص 228 - 229

غياهب السجن مدة طويلة بتهمة تحريض المرأة على التمرد، وتهمة الانتماء إلى «المنظمة الناصرية لتحرير فلسطين»[1]، وينكل به، ويكتب رسائل إلى «أنيسة»، ثم يخرج من السجن وهو لا يعرف بالتحديد سبب دخوله وسبب خروجه.

ذلك هو ملخص أحداث هذه الرواية التي يرويها «عماد العامري» نفسه بضمير المتكلم في صيغة سيرة ذاتية، فما ملامح «الاغتراب» فيها؟

«الاغتراب» في هذا العمل الروائي متعدد الأوجه والأبعاد كما يتراءى من خلال «عماد العامري» تحديداً، ليس في مرحلة كهولته فحسب، بل في كل مراحل حياته، ما عدا مرحلة الطفولة الأولى التي تتسم بالبراءة، وهي المرحلة التي لم يقف عندها الكاتب طويلا.

ولعلنا نستطيع أن نحصر هذه الأوجه والأبعاد فيما يأتي:

1 - الاغتراب عن الآخرين:

وهو ما يتراءى لنا من خلال علاقة «عماد» مع أصدقائه ومعارفه، سواء في «الأحساء» و«الدمام» أم في «لندن»، وهو يعي ذلك جيداً ويعبر عنه بصراحة مؤكداً «حالة العداء» بينه «وبين الناس»[2] الذين يبدون غرباء بالنسبة إليه، وهذا الاغتراب يشمل سائر الناس، بما في ذلك أصدقاؤه الذين يرتبط بهم بعلاقة حميمة.

إن «زكي» الذي كان يعتز بصداقته يبدو له أحياناً لغزاً محيِّراً:

«ماذا يعمل زكي لكي يكسب قوته؟ كيف يتدبر أمره في الحياة؟ هل له أهداف أخرى سرية غير أهدافه المعروفة؟ ما هي طبيعة علاقته بأبويه وأهله؟ ولماذا سمي زكي بالنسر؟ بل ما هو السبب لإخفائه عني؟ أربع سنوات تقريباً مرت حتى الآن على معرفتي بزكي، ولم أستطع الإجابة على أي من تلك الأسئلة»[3].

تلك من الأسئلة التي كانت تؤرق «عماد» وتجعل صديقه يبدو غريباً في نظره.وما يقال في علاقة «عماد» بـ«زكي» يقال كذلك في علاقته بصديق الطفولة «إياد» الذي كان يساعده على إنجاز واجباته المدرسية، ويشرح له ما يدق على فهمه من مسائل علمية مقابل حمايته

(1) الرواية. ص 201

(2) الرواية. ص 28

(3) الرواية. ص 118

من زملائه العدوانيين.

إن «إياد» الذي يغدو مرافقاً له في عمله في مجلة «الغد» ونازلاً معه في شـقته، ما يلبث أن يبدو غريباً عنه أيضاً، وخاصة بعد انخراطه في العمل السياسـي السـري «المنظمة الناصرية»، ومنافسته في مغازلة «نورة» ابنة الجيران[1].

وفي بعض الأحيان يداهم الاغتراب «عماد» فيهيمن على روحه وجوارحه في قمة استئناسه بالآخرين، على نحو ما حدث في رحلة «البحرين».

إن «عمـاد» الذي كان متحمسـاً لزيارة البحرين مع بعض أصدقائه فـي مجلة «الغد» يباغته إحساس حاد بالاغتراب، يعبر عنه بأسى على النحو الآتي:

«ثـم فجـأة داهمتني غربة طاغية، خلتها ابتدأت برجلي ثم سـاقي، وبطني. وعندما وصلت صـدري وخزتني بعنف... حتى اسـتقرت في رأسـي، فراحـت تعيث فيه خرابـاً ودماراً. لماذا هذه الغربة... وأنا بجانب الأصدقاء؟ هل يشعر الآخرون بها؟ هل تجتاحهم مثلما تجتاحني؟ لست أدري»[2].

وفي موقف آخر يستنكر «عماد» موقف أصدقائه من عدم مبالاتهم بسجنه، وانغماسهم في لهوهم متجاهلين خروجه من السجن، فقد كان يتوقع أن يستقبلوه بحفاوة تعزيه عما لاقاه في السجن من تعذيب وتنكيل، ولكنه وجدهم مشغولين بلهوهم ومسامراتهم:

«قلـت لنفسـي: الأصدقاء يضحكون، يسـمرون، كأن شـيئاً لـم يحدث. كأنني لـم أسـجن. صحيح أنني لا أذكر لم سـجنت، ولا لماذا سـجنت، ولا حتى أين سـجنت؟.. إلا أن كل هذه التفاصيـل ليسـت بذات أهمية. أما الأهم فهو أنني سـجنت وكفى. ولكن لمـاذا هذا التجاهل لهذه الحقيقة؟» [3].

وإذا كان موقف هؤلاء الأصدقاء مسوّغاً هنا، طالما أن «عماد» لم يسجن في الواقع، وإنما سـجن في أضغاث أحلامه وهواجسـه، فإن الإحسـاس بالاغتراب يظل قائماً في أعماق بطل الرواية المحبط المستلب.

---

(1) يرجع إلى الرواية. ص 194

(2) الرواية. ص 181

(3) الرواية. ص 228

2 - الاغتراب عن المرأة:

يبدو «عماد العامري» الذي تشكل علاقته العاطفية بأنيسة نقطة تحوّل في حياته غير مبالٍ أحياناً بتلك العلاقة، بل إن تلك الفتاة تبدو غريبة بالنسبة إليه في بعض المواقف، ويكفي أن نتمثل بموقفين اثنين من هذه المواقف في هذه العجالة؛ فعندما يقابل «عماد» تلك الفتاة في موقف وهمي بالدمام يداهمه «شعور غريب»[1] بأنه يراها لأول مرة، وفي موقف مماثل يطلق عليها اسم «هاجر» ويتخيلها تزوره في عزلته برفقة ابنيه الوهميين «عبد الله» و«عائشة»، وينظر إليها من بعيد وهي تتحرك فيفزعه منظرها:

«لماذا هذه المرأة كلما كبر جسمها صغر رأسها، فأصبحت وهي تمشي في الدار.. شبيهة رمانة تتدحرج. راعني ضخامة جسمها!، فسألت نفسي كيف استطعت بالله أن أعيش معها؟! وكم عشت معها؟! لا أدري على وجه الدقة»[2].

هذا عن اغترابه عن «أنيسة»، أما ما يتصل باغترابه عن الفتيات الأخريات اللواتي تعرف عليهن في «لندن» فحدّث ولا حرج.

أول هؤلاء الفتيات «جنفر» البرازيلية زميلته في صف اللغة الإنجليزية التي حاولت أن «تحرض» رجولته دون جدوى، على حد تعبيره، فهجرته «مجروحة غضبى» دون رجعة[3].

وكذلك الأمر بالنسبة إلى «تريسي» الإنجليزية التي بهرته بجمالها في البداية، ثم أحس باغترابه عنها وصارحها بذلك:

«نحن من حضارتين مغايرتين. أنتم تزعمون أنكم في قمة الحضارة والتقدم. ونحن نسعى لأخذ مكان لنا تحت الشمس»[4].

وإذا كان إحساس «عماد» بالاغتراب مع كل من «جنفر» و«تريسي» مسوّغاً بالاختلاف الثقافي والحضاري بله تعلقه بـ «أنيسة» التي كانت تعيش في وجدانه، فإن اغترابه عن «نهى» ابنة رجل الأعمال اللبناني «عبد الفتاح إبراهيم النعمان» لم يكن مسوّغاً، مادامت تنتمي إلى ثقافته وحضارته ـ خاصة وأن لها جذوراً كويتية ـ ومادام قد نسي «أنيسة» مؤقتاً على الأقل. إن

---

(1) الرواية. ص 138

(2) الرواية. ص 312

(3) الرواية. ص 254

(4) الرواية. ص 299

إخفاقه في بناء علاقة طبيعية مع «نهى»، ورفضه الزواج منها على الرغم من رغبتها في العيش معه بالأحساء، لا يفسر إلا باغترابه المتجذر في أعماقه.

3 - الاغتراب عن الذات:

إن «عماد العامري» لم يكن مغترباً عن الآخرين فحسب، بل كان مغترباً عن ذاته التي تغدو لغزاً محيّراً بالنسبة إليه:

«وجومي ولامبالاتي بمن حولي، جعلني أردّد من دون وعي مني لكلمة «ما أدري». نعم كنت أشعر أنني أمام مجاهيل لا نهائية. ليست في الكون، بل في ذاتي. الأمر الذي ولد الإحساس العميق بأنني فعلاً لست أدري»[1].

ولا يفتقر الإحساس بالاغتراب عند «العامري» على الوجوم وعدم المبالاة بمن حوله، أو عجزه عن فهم الظواهر الذاتية والموضوعية، بل يتجاوز ذلك كله إلى شيء أخطر بالمعايير الإجتماعية والأخلاقية والبيولوجية الحتمية، وهو الرغبة في التحطيم؛ تلك الرغبة المجهولة التي تشكل قوة طاغية لا إنسانية، ترقد في أعماقه، وتستيقظ من حين إلى آخر، فتضعه في مواقف فوضوية غريبة تجعله لا يختلف عن شخصيات الواقعيين الطبيعيين من أمثال «إيميل زولا E. Zola» في حيواناته البشرية التي قدمها في أعماله الروائية[2].هذه الرغبة الوحشية يصفها «عماد العامري» في كثير من مواقف الرواية.

في الفصل العاشر من الرواية تهم هذه الرغبة التدميرية في الانطلاق من أعماق «عماد» كي تدمر الفتاة البريئة «مريم» ابنة عمه:

«كائن مدمر يتحرك في الظلام كالخفاش. حاولت إخراجه من ظلمة ذاتي فلم أستطع. رغبت في القضاء عليه. لكنه كان يكبر، ينمو بسرعة، حتى أضحى غولاً ضخماً يسكن أعماقي، يوجهني، يملي أوامره عليّ فأطيع. رغب الغول في الإيقاع بابنة عمي محمد، مريم»[3].

وينسب «العامري» كل الأخطاء التي يرتكبها إلى ذلك «الحيوان»[4] الذي في داخله، على

---

(1) الرواية. ص 118

(2) يرجع إلى: La Bête Humaine» Par E.Zola. Garnier Flammarion. Paris 1972

(3) الرواية. ص 103

(4) الرواية. ص 107

حد تعبيره، وكأنه ينفي مسؤوليته عن تلك الأخطاء.

وفي موقف من مواقف الفصل العاشـر كذلك نرى «العامري» يقابل «أنيسـة» ويأخذها في سيارة خاله، فيستيقظ ذلك الحيوان في داخله «هائجاً ثائراً يرغب في تحطيم شيء ما»[1].

وهـذا الوحـش الذي يصفـه «العامري» مراراً[2]، ليـس هو الغريزة الجنسـية كما يبدو أول وهلة، بل هو طاقة سـيكولوجية فوضوية تدميرية لا تطال الآخرين فحسب، بل تطاله هو نفسه فتحبط الخطط العقلية المنطقية في حياته، وتشيع «الفوضى» الهدامة في داخله[3]، كما يعترف هو نفسـه، وبناء على ذلك فإننا نسـتطيع أن نعزو إخفاقات «العامري» وخيبته إلى تلك الطاقة الفوضوية.

4 - الاغتراب عن الكون:

الكون بالنسـبة إلى «العامري» غريب أيضاً؛ فالشـمس الآفلة تبدو «حمـراء» كبيرة، ملتهبة على غير عادتها كل مساء، موحشة ومتجمدة»[4]، والبحر لا يبالي بالإنسان ولا يحفل بصبواته وأسراره[5]، والفضاء يبدو فراغاً مزيناً «بالبلادة الأبدية»[6]، والأشياء ساكنة ثابتة تبادله الصمت والتحديق «بلا اكتراث»[7]، بل إنها تبدو مناكدة «تمارس عدوانيتها البريئة»[8].

5 - الاغتراب عن اللغة:

تفقـد اللغة – بوصفها أداة اتصال مع الآخرين – معناها في نظر «العامري»، والقول يصبح بالنسـبة إليه عادة تمارسـها «بلا مبالاة»[9]، ولذلك فإنه يفضل الصمت، ولا يجيد «سـوى لغة الصمت»[10].

(1) الرواية. ص 112
(2) يرجع إلى الرواية. ص 117، 136، 140 على سبيل المثال.
(3) يرجع إلى الرواية. ص 104
(4) الرواية. ص 237
(5) يرجع إلى الرواية. ص 235
(6) الرواية. ص 66
(7) الرواية. ص 65
(8) الرواية. ص 65
(9) الرواية. ص 66
(10) الرواية. ص 67

وبعـد، فما مصـادر هذا الاغتراب الذي يشـمل الـذات؛ والموضوع؛ والآخر؛ والأشـياء؛ ويجعل الإنسان كائناً مشوهاً مستلباً يفتقر إلى المعنى، ويدمر ولا يعمر؟

لعلنا نستطيع أن نحصر منابع هذه الرؤية الاغترابية فيما يأتي:

1 - العجز عن التغيير:

إن «العامري» الذي يريد أن يمنح الكون والأشـياء والنـاس معنى منطقياً مقبولاً يعجز عن تحقيق ما يريد، فكل ما يملكه من أدوات التغيير هو الكتابة، وهذه الأداة ليسـت ناجعة وفعالة في التغيير المنشود:

«أي قلم هذا الذي أحمله لتغيير بوصلة الناس، الأشـياء، الكون. أبهذه الكتابات المشنوقة الأحرف، يمكن أن أعيد تلوين العالم»[1]؟!

وإذا كان «العامـري» يعجـز عن التغيير فإنه يعجز كذلك عن تغييـر التغيير؛ وهو ما يبدو لنا بوضوح في موقفه من زحف التغيير الفوضوي الذي أخذ يكتسح معالم الحياة الوديعة الفطرية في مرابع الطفولة ومراتع الشباب بالأحساء التي يكن لها حباً عميقاً استمده من صديقه «زكي» منذ نعومة أظفاره، وتأصل في وجدانه في شـبابه وكهولته، ولذلك نراه يعبر عن ألمه الشـديد عندما يرى منزل «الفوارس» يتحطم بين أنياب الجرافات العملاقة:

«مـا حدث فجـر اليوم.. لم يكن شـيئاً عاديـاً. صحيح أن النـاس كانوا يتوقعـون ذلك، إلا أن البعـض ظـل مكذّباً لما يـرى. رافضاً تصديقه. وهـذا الصباح لن يكون صباحـاً عادياً ككل الصباحات الأخرى التي مرت على الأحساء.

ففـي غمرة اندهاش أهـل الأحسـاء.. ودون انتظار موافقتهـم.. بدأت الجرافـات تعمل.. تهدم.. تزيح البيوت الطينية الغالية.. الفوارس، صكة بسطة.. والرقيات، وسوق الدهن.. حتى قاربت على محو حي الرفعة بأكمله من ذاكرة المدينة. أتذكر ذلك اليوم الموجع، قبل سـفري إلى لندن بأسـابيع قليلة. آه من ذلك اليوم. أحسسـت بطعم الفجيعة في حلقي. اسـتيقظت في داخلي فجأة عشـرات الأسـئلة الدامية، عن علاقة الناس بالفوارس، هذه العلاقة العصية على الفهم والتفسير. أيقنت بعد أيام قليلة فقط.. أن تلك الهواجس لم تكن خاصة بي.. بل بكل من استوطن هذا الحي طويلاً (...) الجرافات تعمل.. وأنا أطير كالفراشة حول الأطلال المهدمة.

---

(1) الرواية. ص 133

أدور.. مع زكي وإياد حوالي الحي المهدم. أهرب منهما... من الجو المليء بالغبار، وأفر من هذا الإحساس الثقيل الجاف. تداهمني الغربة»[1].

هـذا الموقف الذي يتخذه الكاتب من التحول السـريع الذي أصاب منطقة الخليج العربي برمتها وليس «الأحسـاء» وحدها، يعني التعبير عن الإحسـاس بالاغتراب تجاه العالم الجديد الغريب الذي ينهض على أنقاض العالم المألوف.

2 - إخفاق المشروع القومي:

وهو الإخفاق الذي يعبر عنه الكاتب من خلال التسـاؤل عن مضمون هذا المشـروع: هل يقوم على أسـاس اللغة؟ أم على أسـاس الدين؟ أم على أسـاس العرق؟ أم على أسـاس البيئة الجغرافية؟ أم على أساس التاريخ؟ أم على أساس الانتماء الحضاري؟

إن الإجابات عن مثل هذه الأسـئلة كانت محل خلاف حاد بين العاملين في مجلة «الغد»، وهـم يمثلون النخبة المثقفة في الدمام، ويكتوون بنار الهاجس القومي المسـتقبلي الذي يومئ إليـه عنـوان المجلة التي يلتقون حولها، ولكنهم لا يعرفون كيـف يحددون هوية هذا الهاجس وكيف يصيغون مضمونه[2].

كما يعبر الكاتب عن إخفاق هذا المشـروع في نكسـة 1967، وهي النكسـة التي أدت إلى انحسار مد المشروع الناصري القومي المحظور. إن إخفاق هذا المشروع يعد من أهم مصادر الاغتـراب فـي هذا العمل الروائـي؛ لأنه أفقد صواب جيل النكسـة الذي تمثلـه جماعة مجلة «الغد»، ولذلك لا نستغرب عندما نرى «العامري» يبحث عن مهرب من أتون الفجيعة:

«لمـاذا يا زمـن 67؟. في الأيام اللاحقة حاولـت أن ألملم جروحي. أقصـد جروح عالمنا العربـي. إلا أن الريـح تبعثرهـا. فأصرخ: أنـا العربي المقـذوف عبر اتجاهات الريـاح العبثية. التيارات الأخرى تهب من الداخل. فيزداد الجنون. فأهرب إلى أين؟»[3].

3 - المثاقفة:

ليـس من شـك في أن كاتب «الفوارس» اسـتقى كثيراً من رؤاه الاغترابيـة من ثقافته الأدبية

---

(1) الرواية. ص 271 - 272

(2) يرجع إلى الرواية. ص 233 - 235

(3) الرواية. ص 215 - 216

الأوربية، وخاصة الثقافة الوجودية التي تشيع مفرداتها ومصطلحاتها في الرواية بشكل لافت للنظر؛ من مثل مفردات «العبث»[1]، والإحساس «بالرتابة»[2]، ومعاداة «الآخر»[3]، واللامبالاة التي يعبر عنها بالرغبة المفرطة في النوم[4]، و«الاغتراب»[5]، والإحساس «بالفراغ»[6]، والإحساس «بالعدمية»[7]، و«عدوانية الشمس»[8]، والإحساس الحاد «بمرور الزمن»[9]، وما إلى ذلك من مفردات ومصطلحات تشيع عادة في أعمال «ألبير كامي»[10] و «جان بول سارتر»[11]، و«كولن ولسون»[12] وغيرهم.

*** تثمين فكري:**

وإذا أردنا أن نثمن الرؤية الفكرية التي يقدمها حسن الشيخ في «الفوارس» فإننا نجدها تفتقر إلى التماسك والانسجام، ومردُّ ذلك دون ريب إلى محاولة الكاتب التأليف بين أفكاره المستقاة من ثقافته المحلية العربية الإسلامية وبين أفكاره المستقاة من ثقافته الأوربية، أو ثقافته الوجودية بتعبير أدق.

ولتبين ذلك نسوق الأمثلة الآتية:

1 - ينظر «العامري» إلى العالم نظرة عبثية عدمية تجرده من المعنى، على نحو ما رأينا، ولكنه في الوقت ذاته يعبر عن توقه إلى الفناء في الذات الإلهية من خلال ممارسة تجربة أداء شعيرة الحج التي يعدها تجربة استثنائية:

---

(1) الرواية. ص 19، 64، 136، 215

(2) الرواية. ص 66

(3) الرواية. ص 28

(4) الرواية. ص 97

(5) الرواية. ص 181

(6) الرواية. ص 188

(7) الرواية. ص 197

(8) الرواية. ص 237

(9) الرواية. ص 257

(10) يرجع إلى روايته «الغريب» (Létranger). منشورات «Gallimard». باريس 1957، ويرجع كذلك إلى روايته «الغثيان». ترجمة الدكتور سهيل إدريس. منشورات دار الآداب. بيروت 1964

(11) يرجع إلى كتابه النظري «الوجود والعدم». ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي. منشورات دار الآداب. الطبعة الأولى. بيروت 1966

(12) يرجع إلى «اللا منتمي» على سبيل المثال. ترجمة أنيس زكي حسن. دار الآداب. ص 4. بيروت 1965

«أيـام الحج. كانت الأيام الوحيدة المسـتثناة من عالـم النسـيان. وعندما ذهبت قبل سـنة.. لـم أكـن أذهب من باب تأديـة الفرض فقط، ولا من باب الفضول. بل لإحساسـي من الداخل بأهميـة الانقيـاد إلى المطلق، والخضوع للذات الإلهية الكبرى. هناك انغمسـت في الحشـود البيضاء، وبقيت ذاكرتي متيقظة.. مستفزة.. ترصد كل التفاصيل الصغيرة المشرقة»[1].

وما أظن أن الكاتب كان واعياً بهذه الرؤية التأليفية بين الفكر الوجودي وبين الفكر الديني على نحو ما أراد مفكر أوربي مثل «سورين كيركجارد»[2].

2 - إن جرثومة الاغتراب واللامبالاة كانت كامنة في أعماق «العامري» قبل هزيمة 1967، وبالتالي فإن اهتمامه المفاجئ بتلك الهزيمة وانشغاله الإيجابي بالمشروع القومي أو بالحفاظ على معالم الأحساء يناقض تلك الجرثومة السلبية.

3 - إن الانقياد إلى ذلك «الغول»[3] الذي يرقد في أعماق «العامري»، ويستيقظ من حين إلى آخر كي يبث الفوضى ويدمر براعم المعاني الإيجابية التي تنمو في حقل حياته المقفرة، يؤكد حتمية مطلقة في الرؤية الفكرية تناقض الفلسفة الوجودية التي تقوم على فكرة الحرية، كما يناقض جوهر العقيدة الدينية التي تقوم على حرية الإرادة والوعي العقلي اللذين يسوغان الحساب والعقاب في الآخرة.

فهذا كله يدل على اهتزاز الرؤية الفكرية وعدم انسجام جوانبها.

*** تثمين جمالي:**

1 - طغيان الصوت الواحد:

صـوت الراوي هو الذي يطغى على السـرد، وعلى عالم الرواية؛ فهو يسـرد الأحداث من وجهـة نظره الخاصة بضمير المتكلم، ويمكن أن نسـتثني هنا بعض الرسـائل التي تمثل بعض الأصـوات الهامشـية الأخرى، مثل رسـائل «ابتهال» إلى شـقيقها الراوي، وملاحـق «التقارير الجنائية السرية» التي يتخيل فيها الراوي خاتمة جيله المفجعة.

---

(1) الرواية. ص 310 - 311

(2) يرجع إلى كتاب «سورين كيركجارد - مؤسس الوجودية المسيحية» للدكتور علي عبد المعطي محمد. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية. 1985

(3) الرواية. ص 140

2 - تداخل الأزمنة:

تداخل الأزمنة في هذه الرواية ولا تتواصل؛ فالراوي المتعب بذكرياته يستعيد الأحداث بطريقة غير منهجية، كما أن تلك الأحداث كانت تختلط في كثير من الأحيان بأحداث متخيلة وهلوسات، وهو ما يجعل خيوط الزمن تتعقد وتتشابك، ولعل هذا التشابك مما يسهم في تمييز هذه الرواية عن السيرة الذاتية، طالما أن الزمن لا يتخذ سمتاً تصاعدياً محكم الحلقات يتسلسل من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشباب ثم الكهولة، على نحو ما نرى في السيرة الذاتية.

يبدأ الكاتب روايته من نقطة اعتزال «العامري» بعد عودته من «لندن»، ثم يستعيد أمشاج ذكرياته دون ترتيب، في توتر ينضح مرارة وأسى، موظفاً تقنية الارتداد أو التداعي الحر. وحتى نقف على معالم هذا الأسلوب في نسيج الزمن المتشابك، نورد الفقرات الآتية التي تتشابك فيها الأزمنة:

«كان تعرفي على زكي قد جاء بمحض المصادفة. كنت حينها هارباً من المدرسة أيضاً. واستأجرت دراجة بريال واحد لليوم. أخذتها من محل عبده اليماني العجلاتي بشارع الجديد.

وفي ذلك اليوم، سرت باتجاه القرى الشرقية. لم أكن مهتما بالحر أو الرطوبة، بل كانت متعة التجوال هي المسيطرة علي. بعدما اخترقت النخيل متجهاً إلى قرية القارة. بينما كان في نيتي أن أذهب إلى الجفر، حيث مزرعة جدي. أو كما كنا نسميها نخل الحجي. هذه المزرعة ازدهرت أياماً، وأهملت أياماً أخرى طبقاً لنجاحات أعمامي في أعمالهم الأخرى. فعندما أفلس عمي خليفة في تلك السنة، خسر كل فلوسه في التجارة، عمل في النخل سنتين، ثم التحق للعمل مع عمي عبد الرزاق في استيراد البضائع من الكويت. لم يكن استيراداً بالمعنى المفهوم للاستيراد، بل لنَقُلْ تهريباً نظامياً. فهما عندما يسافران للكويت ويشتريان ملابس الأطفال، والأحذية، والأكسسوارات النسائية... ينزعان عنها علبها ويضعانها في أكياس كبيرة، وعادة ما يستخدمان خياش الرز الفارغة. ومن ثم يضعان تلك الخياش المليئة بالبضاعة الجديدة تحت غطاء السيارات المجمركة أصلاً والمرصصة بأختام الجمارك. طبعاً كانا يتفقان مع أحد السائقين قبل عبوره من جمرك الخفجي. لكنهما في أحيان كثيرة يُكتَشفان»[1].

ففي هذه الفقرات نرى الكاتب يستعيد ذكرى تعرفه إلى صديقه «زكي»، وهو ما يشكل

---

(1) الرواية. ص 23

«تيمـة» مـن تيمات السـرد فـي النص الروائـي، وقبـل أن يتم حكايـة تعرفه إلى «زكـي» ينتقل إلـى «تيمـة» ثانيـة، وهي «تيمة» مزرعـة جده (نخل الحجي) فيسـتعرض طرفاً من سـيرة تلك المزرعـة، وقبـل أن يتم حكاية تلك المزرعة، نراه ينتقل إلـى «تيمة» ثالثة، وهي «تيمة» تهريب عَمّـيْ الراوي (العامـري) للبضائع عبر الحدود السـعودية الكويتية...وهكـذا، فكلما تعددت «التيمات» الروائية تعددت الأزمنة وتشابكت في النص الروائي.

3 - التناص:

تخللت النص الروائي نصوص شـعرية ونثرية، فشـكلت تناصاً ظاهرياً مباشـراً، على نحو ما يتراءى لنا في توظيف مقاطع من شـعر محمود درويش[1]، أو مالك بن الرّيب[2]، وتوظيف الأمثال[3] والمواويل الشعبية المحلية[4].

4 - الوصف:

لا يسـرف الكاتب في وصف الفضاء كما يفعل الطبيعيون، وإنما يكتفي بجمل قليلة لرسم معالـم الموصوفـات، سـواء أكانت طبيعية (من مثـل وصف نخيل الأحسـاء والبيداء والريف الإنجليـزي)، أم كانت تاريخية (من مثل وصـف القلاع والقصور التاريخية).وهو أحيانا يبذل جهداً ملموسـاً في سـبيل وصف مشـاهد من الحيـاة الاجتماعية الحية، كأن يصـف «تنور ابن قعـوان في الأرض، وهو جـاث أمامه، يأخذ العجين ويلاعبه بين كفيـه، حتى يفرده، ثم يضعه علـى قطعة سـميكة مـن القماش، وبعدهـا ينكبّ على التنـور لكي يخبز العجيـن المفرود في داخلـه. فـي الجانب الآخر يجلس أخوه يعقـوب وهو يهيئ العجين على شـكل دوائر، يضعه على الطاولة الصغيرة التي تفصلهما عن بعض. الدخان يعلو كثيفاً فتدمع العيون، بينما الرجال ينظرون من الخلف. ومن جانب التنور المطل على فتحة الشـارع. بعد أن ينضج الرغيف يمد منقاشه الحديدي الطويل لالتقاط الرغيف، ورميه على الطاولة الصغيرة التي أمامه»[5].

---

(1) الرواية. ص 157 - 158

(2) الرواية. ص 264 - 265

(3) الرواية. ص 129، 184

(4) الرواية. ص 279

(5) الرواية. ص 80

5 - **اللغة:**

- استخدم الكاتب أسلوب اللغة الفصيحة في السرد والوصف، وأسلوب اللهجة العامية السعودية في الحوار، وعلى الرغم من كون لغة الكاتب معجمية في جملتها، فإن أسلوبه لا يخلو من جمال، بل إنه أحياناً يرقى إلى مستوى الأسلوب الشعري، ويكفي أن نتمثل في هذه العجالة ببعض العينات التي تؤنسنا إلى ذلك:

- «لا يهم كيف ذهبت، فهي قد ذهبت وكفى، ولم تترك سوى الريح والمطر عنواناً لها»[1].

- «منذ زمن طويل، وأنا أبحث عن ليلاي. فتشت عنها في كل عواصم هذا الوطن الكبير، المليء بالكدمات والرضوض، كنت أبحث عن امرأة لها وزن الضوء، وابتسامة مشرقة، كتباشير فجر ماطر.. فوجدتها أمام نافذتي. ذات عينين سوداوين تتحدثان بصدق كاذب، بينما يحرس عينيها حاجبان مدهشان. خنجران فارسيان من خزائن كسرى»[2].

- «تطلعت إلى لندن من خلال النافذة، فبدت لي امرأة باردة المشاعر، غامضة، مغسولة بالمطر والضجر»[3].

فهذه العينات جميعا تتخللها انزياحات في المعاني والمباني ترقى بها إلى مستوى الانزياحات الشعرية.

6 - **توظيف تقنية الرسائل والتقارير:**

وهو ما نراه في تلك الرسائل التي كتبها «العامري» في سجنه المتخيل مخاطباً «أنيسة»[4]، ومعبراً عما كان يعانيه من استلاب وقهر وتنكيل، وما نراه كذلك في تلك «التقارير الجنائية السرية» التي ذيل بها الكاتب روايته، متخذاً من مصير «عماد العامري» وصديقيه «زكي غنيم» و«إياد إبرهيم» مادة لها.

وبحسب هذه التقارير المتضاربة فإن هؤلاء الأصدقاء يموتون بـ «الكوت» في ظروف غامضة، كما تؤكد تقارير الطب الشرعي المتناقضة التي يؤكد بعضها أنهم ماتوا «بسبب

(1) الرواية. ص 143

(2) الرواية. ص 134

(3) الرواية. ص 248

(4) الرواية. ص 196 - 204

صعقـات كهربائية حدثت على الأطراف رافقتها كدمات واضحة على الوجوه»[1]، بينما يؤكد بعضها الآخر أنهم ماتوا انتحاراً[2]، وبعضها الآخر يتكهن بأن منظمة سياسية سرية كانت تقف وراء موتهم[3].

هـذه النهايـة المفتوحة على احتمـالات متعددة تضفي لمسـة حداثية على المـادة الروائية التـي تقبـل أكثر من تأويل، وتكرس خطاباً روائياً يقوم علـى المراوغة الجمالية التي تلمح ولا تصـرّح، وهي نهاية تنسـجم تماماً مع الفقرة الأولى التي تطالعنا فـي الرواية، وهي الفقرة التي وسـمها الكاتـب بـ«قبل البـدء» بوصفها عتبة من عتبـات النص الروائي، ومؤداهـا أن الكاتب «يتنصل من واقعية أحداث وشخصيات روايته»[4].

* * *

وبعد، فالذي نخلص إليه أن هاجس الاغتراب في رواية «الفوارس» لحسن الشيخ هاجس سـيكولوجي واجتماعي وسياسـي وثقافـي وميتافيزيقي، كما يتراءى من خلال البنى النفسـية والفكريـة والاجتماعيـة والثقافيـة لبطـل الرواية. وإذا كان هاجـس الاغتراب في هـذه الرواية مقبولاً في سياقاته التاريخية المرتبطة بالبيئة العربية راهناً، فإنه يظل مفتعلاً في سياقاته الفكرية، وخاصة في الموقف من الكون.

وقد حاول الكاتب أن يوظف جماليات الخطاب الروائي المعاصر، وخاصة في بناء الزمن، والتناص، وتوظيف أسـلوب الرسـائل، والنهاية المفتوحة، ولكن طغيـان الصوت الواحد في عالم الرواية شكل مفارقة لافتة للنظر في شكل ذلك الخطاب.



(1) الرواية. ص 327
(2) الرواية. ص 330
(3) الرواية. ص 331
(4) الرواية. ص 2

أطياف ما بعد الحداثة في روايتي
«سماء فوق إفريقيا» و«حياة السيد كاف» لـ «علي الشدوي»

إذا أردنا أن نقف قليلاً عند مصطلح «ما بعد الحداثة»، فإنه يجدر بنا أن نشير بداية إلى صعوبة فصل هذا المصطلح عن مصطلحه التوءم، ونعني به «الحداثة»؛ فهذان المصطلحان متداخلان في مفاهيمهما إلى حد أن بعض النقاد والمفكرين لا يفصلون بينهما أساساً.

و«علي الشدوي» الكاتب الروائي والناقد السعودي من هؤلاء الذين لا يحرصون على التمييز بينهما، سواء في كتابه «الحداثة والمجتمع السعودي»[1]، أم في كتابه «مدار الحكاية»[2]، على الرغم من كونه إجرائياً يصدر عن مقولات الحداثة في مفهومها التاريخي التجديدي العام في الكتاب الأول، ويصدر عن مقولات ما بعد الحداثة في مفهومها النقدي في الكتاب الثاني.

وما يؤنسنا إلى ذلك أن «الشدوي» يعرف الإنسان الحداثي في الصفحة الأولى من الكتاب الأول (الحداثة والمجتمع السعودي) بوصفه ذلك الإنسان الذي «يتسم بأنه منفتح على التجارب الجديدة مع كل الناس، وعلى الطرق الجديدة للقيام بالأشياء، مستقل عن الرموز الدينية والتقليدية. يوالي الحكومة، ويؤمن بفاعلية الطب والعلم، ويهجر السلبية والقدرية في مواجهة مصاعب الحياة. يطمح في أن يحقق أولاده أهدافاً مهنية وثقافية عالية، يخطط مسبقاً لأعماله، ويتخذ دوراً فاعلاً في الشؤون المدنية والمجتمعية، ويتابع الأحداث ذات الأهمية الوطنية والعالمية»[3].

وكما نرى فإن هذا المفهوم ينصرف إلى أسلوب الحياة أو شكلها أكثر من انصرافه إلى مضمونها أو جوهرها، ولذلك فإن هذا المفهوم عام سطحي، لا يختلف كثيراً عن مفهوم التجديد الذي تبنته حركة الإصلاح التي تطالعنا في مؤلفات «رشيد رضا»؛ و«خير الدين التونسي»؛ و«علي مبارك»؛ «ورفاعة الطهطاوي»، وغيرها من المؤلفات التي كانت تسعى إلى

---

(1) علي الشدوي: الحداثة والمجتمع السعودي. منشورات النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. بيروت/ الدار البيضاء 2009

(2) علي الشدوي: مدار الحكاية/ فرضيات القارئ ومسلماته./ منشورات النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. بيروت/ الدار البيضاء 2009

(3) علي الشدوي: الحداثة والمجتمع السعودي. ص7

الإفادة من عطاءات حركة التنوير في أوربا وثمارها.

مصطلح «الحداثة» مصطلح إشكالي يجري «مجرى الدال المتعدد الوجهات طبق تعدد صوره اللغوية القائمة في أذهان المستعملين»[1]، على حد تعبير الدكتور عبد السلام المسدي. وتتعدد دلالات هذا المصطلح من حيث المعنى كذلك؛ فغالباً ما يشحن بمضامين متعددة الدلالات، و«هذا التعدد بعضه من باب التنوع، وبعضه من باب الاختلاف، ولكن بعضه الآخر من باب التضارب»[2] كذلك.

وفي ظني أنه ينبغي التمييز بين الحداثة بمفهومها الزمني أو التاريخي، وبين الحداثة بمفهومها الفكري أو الروحي؛ فإذا كانت الحداثة الزمنية عامة تنسحب على كل أنماط التطور التاريخي وأساليبه الذي يعد ضرورة حتمية، فإن الحداثة في مفهومها الفكري البنيوي تختلف عن الدلالة التاريخية من حيث كونها منهجاً معرفياً (إبستيمولوجيا)؛ ومن هنا تأتي أهمية التمييز بين رموز التنوير من أمثال «ديكارت» و«كانط» و«فولتير» و«ديدرو»و«روسو» و«مونتسكيو»، وبين رموز البنيوية من أمثال «كلود ليفي شتراوس» و«رولان بارت» و«ألتوسير»، فضلاً عن «سيغموند فرويد» و«لاكان» و«ماركس» و«دي سوسير» و«بروب»، وبين رموز نظرية التأويل (الهرمنيوطيقا) التي مهد لها كل من «نيتشة» و«هايدغر» و«فوكو»، وصاغها فكرياً ونقدياً كل من «هابرماس» و«غادامير» و«ياوس» و«إيزر»، وبلورها «جاك دريدا» في نظرية «التقويض» أو «التفكيك».

وإذا كانت حركة التنوير تمجد العقل وحده وتتخذه أداة وحيدة لمعرفة الكون، وإذا كانت حركة الحداثة (البنيوية) تمجد البنية التي تتخذها منهجًا معرفيًا ومدخلاً حتميًا لفهم الظواهر الكونية والاجتماعية والتاريخية، مؤكدة مركزية الحضارة الأوربية بوصفها الأشمل والأعم والأدق، فإن ما بعد الحداثة (الهرمنيوطيقا)/ التقويض/ التفكيك) تتمرد على مقولات العقل ومقولات البنية، وتعنى بالأجزاء والاستثناءات والهوامش، وتهز فكرة المعاني الثابتة التي لا تقبل الشك.

وعندما نوازن بين حركة التنوير وبين حركة الحداثة وما بعد الحداثة نتتهي إلى أن هذه الأخيرة تنفرد بتغييب المعنى بالمفهوم الفيزيقي والتاريخي والميتافيزيقي، وهو ما يفسر

(1) الدكتور عبد السلام المسدي: النقد والحداثة. دار أمية. الطبعة الثانية. تونس 1989 ص9

(2) الصفحة نفسها.

ظاهرة التشـظي والوهم والقلق والغموض المطلق في أعمال كتاب ما بعد الحداثة الذين أراد «علي الشـدوي» أن يمتح من طروحاتهم في أعماله النظرية والإبداعية على حد سـواء، ودون حرص على التمييز بينهم وبين غيرهم اصطلاحًا.

وما يشـفع لعلي الشدوي في هذا الخلط الاصطلاحي، هو أنَّ حركة ما بعد الحداثة ولدت فـي رحـم الحركة البنيويـة ذاتها، وهو ما يفسـر لنا اضطـراب «دريدا» عند موازنتـه بين هاتين الحركتين على النحو الآتي:

«كانـت البنيويـة يومذاك مهيمنـة. وكان التفكيك ذاهبـاً في هذا الاتجـاه، مادامت المفردة تُعرِبُ عن انتباه معين إلى البنيات Structures، التي ليسـت ببسـاطة، إلا أفكاراً ولا أشـكالاً، ولا تركيبـات، ولا حتـى أنسـاقاً. كان التفكيـك هو الآخر حركـة بنيوية، أو، بأيـة حال، حركة تضطلـع بضـرورة معينة للإشـكالات البنيوية، ولكنه أيضـاً حركة «ضد - بنيويـة»، وهو يدين بجانب من نجاحه لهذا اللبس»[1].

وأياً ما يكون الأمر، فالذي يهمنا هو رصد «أطياف ما بعد الحداثة» في روايتي «سماء فوق إفريقيا» و«حياة السيد كاف» لعلي الشدوي.

أ - «سماء فوق إفريقيا»[2]:

تنفتـح هـذه الرواية على أدب الرحلات على نطاق واسـع، ولولا وجـود قصة ـ ولو كانت محدودة ـ ولولا وجود رؤية فكرية، لجاز لنا أن ندخلها في دائرة أدب الرحلات.

تـدور أحـداث هـذه الرواية في شـرق إفريقيا فـي «جيبوتي» تحديـداً، وبطلها هـو الراوي نفسـه الذي يسـرد الأحداث بضميـر المتكلم، ويصـف مظاهر البؤس والفقـر والانحلال في مجتمـع متعـدد الأعراق والثقافات، محكـوم بالتخلف والضياع، ولكن هذا البطل (السـلبي) يسـرد الأحداث كما يراها هو بعيني مقيم مؤقـت يعمل في «مركز البحوث والإنتاج والإعلام Crpn»، لا تهمـه الطروحـات الاجتماعيـة أو القومية أو الثقافية أو السياسـية بقـدر ما يهمه أن يبحـث عن المتعة العابرة فـي بؤرها الاجتماعية الموبوءة، مثل «حي بلبلة» و«سـوق الذباب»

---

(1) جاك دريدا: في مفهوم التفكيك. ضمن كتاب «التفكير الفلسفي». إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي. سلسلة «دفاتر فلسفية». دار توبقال للنشر. الطبعة الأولى. الدار البيضاء 2004 ص84

(2) علي الشدوي: سماء فوق إفريقيا. الانتشار العربي. الطبعة الأولى. لندن 2007

و«سوق الفحم»، وفي جولة من جولاته السياحية يشاهد رجلاً أصلم (مقطوع الأذن) في «حي بلبلة» الذي يعج بالمنحرفين والوشامين، فيلفت نظره بوشم أذن بديلة مكان أذنه المفقودة، ويشغل به على امتداد الرواية، كما يتعرف إلى «قوادة» أطلق عليها اسم «المرأة العنكبوتية»، يتضح له فيما بعد أنها كانت تعمل تحت تهديد المقطوع الأذن الذي كان ينتظر منها أن تجلب «زبائن» إلى ابنته الصغيرة البائسة.

ب - «حياة السيد كاف»[1]:

في هذه الرواية التي تدور أحداثها في «الرياض» و«جدة» ومناطق أخرى في جنوب المملكة العربية السعودية، يتعرف الراوي الذي يسرد الأحداث إلى السيد «كـ» بوساطة إحدى الصحفيات التي كانت تنشر بعض خواطرها ومقالاتها في ناد إلكتروني عليشبكة المعلومات، حيث كان السيد «كـ» ينشر بعض أعماله السردية.

يلفت السيد «كـ» نظر الراوي بقلقه وتقلبات مزاجه واندفاعاته وعفويته في «ترك أفكاره تخرج بحرية»[2].

ومنذ ذلك التعارف الذي تم بين الراوي وبين السيد «كـ» في مقهى «Star Bucks» يغدو كل هم الراوي أن يتحرى عن حياة هذا الكاتب الغريب، ولذلك نراه يصادقه ويحرص على الاتصال بمعارفه كي يجمع عنه معلومات تتصل بطفولته وأبويه وبيئته ومعارفه وكتاباته، وخاصة من تلك المرأة التي استطاع أن يغريها بقصصه الطريفة التي كان ينشرها في شبكة المعلومات، فتقع في حبه على الرغم من كونها متزوجة.

ومن خلال تحريات الراوي نرسم صورة متكاملة عن حياة هذا الكاتب المحبط الذي ينحدر من ريف المملكة العربية السعودية، ويعاني منذ طفولته من الفقر المدقع واليأس والإحساس بالخواء، وكأنه «كـ» بطل رواية «القصر» لفرانتز كافكا، ولذلك نراه يضع حدًّا لحياته فيموت منتحراً.

***

يتميز علي الشدوي في هاتين الروايتين بحرصه الشديد على أن يكون كاتباً حداثياً (أو ما

---

(1) علي الشدوي: حياة السيد كاف. طوى للنشر والإعلام. الطبعة الأولى. لندن 2009

(2) حياة السيد كاف. ص9

بعد حداثي عملياً)، وهذا الحرص لا يطالعنا في كتابه «الحداثة والمجتمع السعودي» أو كتابه «مـدارات الحكاية» فحسـب، لكنـه يطالعنا في صياغة روايتيه بأسـلوب مبتكر وبناء إشـكالي وتمرد على الأنماط والمعايير المطردة في الرواية الخليجية، كما يطالعنا في الأمشـاج النقدية الجديدة المسـتقاة من نظرية «التقويض» أو نظرية القراءة في النقد الأوربي المعاصر، وخاصة في «حياة السيد كاف».

ويكفي في هذا المقام أن نتمثل بفقرات من الفصل الثاني من هذه الرواية، حيث كان يدور الحديث بين الراوي و«السيد كاف» حول أساليب الكتابة.

«- اسمع.. ثم قرر بنفسك أن تقرأ أو لا تقرأ. عند قراءته وهو طفل؛ كتب (ألبرتو مانقويل) فـي كتابه «تاريخ القـراءة»: «كان كل كتاب أقرؤه عالماً قائماً بذاتـه ألجأ إليه. وعلى الرغم من أنني كنت أعرف تمام المعرفة أنني لن أستطيع اختراع مثل تلك القصص والحكايات التي كان يؤلفها كتّابي المفضلون، فإنني كنت أشعر بأن آرائي كانت متطابقة مع أفكارهم».

قلت:

- ما علاقة ما قاله بما سألتك عنه؟

كانت الطريقة التي يشرح بها، توضح لي أي نوع من الكتب يتمناه.

قال:

- علـى العكس ممـا قال (ألبرتو مانقويـل)، فقد نمت في ذهني فكـرة الكتاب من قدرات القـارئ التي تجعله يسـتطيع أن يخترع القصص، ويؤلف الحكايـات، ويتحرر من اختراعات الكتاب.

تنحنح ثم تابع:

- وعن السبب الذي جعله يرفض نقل روايته «مئة عام من العزلة» إلى السينما قال (ماركيز) للمشاركين في ورشة السيناريو التي كان يقيمها:

«أنا أعتقد بأن من يقرأ رواية هو أكثر حرية ممن يشاهد فيلماً. فقارئ الرواية يتخيل الأمور مثلما يشاء: الوجوه، الأجواء، المناظر».

شعرت أنه يوجهني إلى مسار معين، وبالرغم من عدم قناعتي، إلا أنني اندفعت في المسار.

قلت:

– تعرف، أحلم برواية يؤلفها القارئ، لكن دون أن أعرف كيف.

قال:

– أنت تخلط بين الفكرة وبين التنفيذ.

قلت:

– أي خلط؟

قال:

– تحلـم برواية يؤلفها القـارئ، هذه فكرة، ودون أن تعرف كيف، هذا التنفيذ. وما أعتقده: أن الفكرة أو المبدأ، لا التنفيذ، هو ما يعطي أي كتاب أهميته الإبداعية.

قلت:

– لم أفهم.

قال:

– على العكس مما قاله (ماركيز)؛ فقارئ الكتاب الذي أفكر فيه لن يتخيل القارئ الوجوه والأجـواء والمناظر، بل يؤلفها. يوجد قصص فقط؛ ولكل قصة وجوهها وأجواؤها ومناظرها التـي تختلـف عـن الأخـرى. أما ما يشـكل من الكتـاب (روايـة) فمتـروك للقـارئ وخياراته الشخصية»[1].

إن «الشدوي» في هذه الفقرات الحوارية الطويلة التي تعترض سبيل انسياب السرد، وكأنها حاجز صخري، يضعنا أمام أطروحة نقدية مستقاة من نظرية النقد الأوربي الحداثي، أو ما بعد الحداثي على وجه الدقة، وهو ما يؤنس إلى اهتمام «الشـدوي» الكاتب بهذه النظرية وامتلائه بها.

فهل تمثَّلَ الكاتب هذه الطروحات النقدية المعاصرة في أساليبه السردية جماليا؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تقتضي منا رصد أطياف هذه النظرية النقدية/ الفكرية في هاتين الروايتين اللتين تعكسـان محاولات «علي الشـدوي» وحرصه الشـديد على الكتابة في ضوء

---

(1) حياة السيد كاف. ص15 – 17

هذه الطروحات.

1 - المزج بين الحقيقة والوهم:

يتراءى لنا هذا المزج في مواقف عديدة في الروايتين؛ ففي «سماء فوق إفريقيا» ينظر الراوي باهتمام شديد إلى وشم الأذن المنقوش على صدغ ذلك «الأصلم»، ويثبته في ذاكرته، ويظل يراقبه بعين المشمئز والمشفق في آن واحد، ويولد في ذهنه فكرة الفراغ الذي يبعده عن «حقيقة الأجساد البشرية»[1]، ويدخله في «فخ الوهم الفارغ بوجود الأشياء بعد زوالها»[2]، على حد تعبيره.

وفي موقف آخر يكتشف بطل الرواية مدى قدرة «المرأة العنكبوت» على تبديد وهم الحياة؛ فعندما تحضر وتزحزح الكتب بقدمها من أمامه، يكتشف الوجه الحقيقي للحياة بكل فوضاها وبشاعتها ووحشيتها:

«معها عرفت أن الحياة أغنى مما تصوره الكتب، عندئذ اكتشفت زيف الأدب، وأدركت كم هو الأدب بعيد عن الحياة، في عالم وهمي لا يعيش فيه الناس مثلما يعيشون، عالم لا يذكرني بالحياة كما هي، بل يذكرني بالمؤلفين الذين يبنون مجدهم، ويخلدون من وهم القارئ، الذي يبقى في بيته يقرأ تاركاً الحياة الحقيقية خلف ظهره»[3].

ذلك ما يعبر عنه بطل الرواية الذي تضطرب أطياف الحقيقة وأطياف الوهم في نظره، فتغدو الحقيقة وهماً والوهم حقيقة.

فما كان يراه في الأدب من حقيقة يصبح وهماً بعد تجربته مع «المرأة العنكبوت»، ولذلك فإن نظرته إلى ما يسمى «كتبًا عظيمة» تتغير تماماً، فتصبح تلك الكتب كما يراها «أشد ابتذالاً مما اعتقده الناس كتباً عظيمة، فلا مغامرة ولا حكاية تستحق أن تكتب، بل يجب أن تعاش، وأن القراء، مثل دونكيشوت، حمقى، فشلوا في أن يعيشوا الحياة، فراحوا يستشيرون كتبًا كي يعرفوا ما يجب أن يعملوا وما يجب أن يقولوا»[4].

---

(1) سماء فوق إفريقيا. ص10

(2) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

(3) سماء فوق إفريقيا. ص33

(4) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

وفـي موقـف آخر من مواقـف الرواية يلاحق الراوي ذلـك «الأصلم» مستكشـفاً حركاته، فيصـاب بالذهول عندما يراه يتعامل مع أذنه «كما لو كانت موجودة، يحكها، ويحشـر سـبابته فيهـا، ويصغـي بها»[1]. هذا الموقـف يمنح الراوي تجربـة معرفية جديدة، وهـي تجربة إدراك أعضاء البشر غير المرئية:

«بدأت أشـعر وكأننـي أدركها قبل أن تخلق، فـي لحظة كانت الأذن موجـودة، وفي لحظة أخـرى اختفـت، حضورها كان مقتضبًا فـي ذاكرتي حتى بدا مثل برق، وحيـن اختفت مخلفة الفراغ الذي كانت تحتله، شعرت بأنني غدوت وهماً»[2].

وفي موقف آخر من مواقف الرواية نقابل فتى غريباً بعين واحدة ويد واحدة ورجل واحدة، كان «يمشـي كصرصـور تحمله نملة»[3]، على حد تعبير الـراوي، ويركب حافلة، وفجأة يقف مبهـوراً بجمال امرأة، فتسـتيقظ حاسـة الوهم عنده ويأخذ في تشـكيلها بخيالـه، و«يلج رويداً رويداً في أعماق لجتها، حيث يشعر بها تتلوى وتتأوه وتتوسل إليه»[4].

إنه الوهم الذي يغدو حقيقة، والحقيقة التي تغدو وهماً. وفي موقف آخر من الرواية تجره «المرأة العنكبوت» إلى بيت قصديري في حي من الأحياء الشعبية الفقيرة في «جيبوتي»، حيث يقابل المراهقة الصغيرة ابنة «الأصلم»، فيتماهى معها، ويشعر بأنه حل فيها، أو حلت فيه:

«فتحت عيني على أنهما عينا الفتاة، فاحترت في وجودي ضمن جسد آخر، في نظري عبر عينين ليستا لي، في سماع أصوات اللاجئين بأذنين غريبتين عني»[5].

وهناك مواقف كثيرة في الرواية تزعزع ثبات الأشياء والقناعات إلى حد أن بعض شخوص الرواية أنفسهم يواجهون تجربة الشك في وجودهم، وتنتابهم حالات غريبة من اللبس وعمى البصيرة، على نحو ما حدث لبطل الرواية الذي لم يعد يميز أي جزء منه ينتمي إلى الحلم ولا أي جزء ينتمي إلى اليقظة[6].

وفي «حياة السـيد كاف» يتماهى الراوي كذلك مع الكاتب «كـ» على نحو عجيب: «كل ما

(1) سماء فوق إفريقيا. ص37

(2) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

(3) سماء فوق إفريقيا. ص44

(4) سماء فوق إفريقيا. ص46

(5) المصدر نفسه. ص71

(6) المصدر نفسه. ص75

أعرفه أن عالمه هو عالمي»[1].

وفي قصة «المصيدة» للكاتب «كـ» نقابل رجلاً وامرأة «يسمع كل منهما طنين الفكرة التي في رأس الآخر»[2]، وفي قصة «العجوز الذي يراقب القرية» نقابل «أبا سـالم» المزاجي الذي يدخن التبغ، فتختلط في رأسه الأشياء، وتمتزج الحقيقة بالوهم «وهو يراقب الناس، تحركت في داخله حكمة السـنين، وراح يحدث نفسـه بشذرات تشبه الفلسـفة، شذرات تلمع كالبرق، وتصـدق كالحقيقـة. كم هو غريب أنه لم يفكر حتى هذا اليـوم، في أن هؤلاء الرجال كالزهور البرية التي تتفجر بالحياة، وتعيش وتموت وحيدة»[3].

وفي موقف آخر من مواقف «حياة السيد كاف» يرى «كـ» حشرة رابضة على الجدار فيشعر بها تدب على وجهه ويسمع «هسهساتها» ويحس «بمجاستها» الوهمية تخز بشرته[4].

وفـي موقـف آخر يلخص الراوي إحدى قصص «كـ»، وهـي قصة «يقظة الروح» التي أخذ نواتهـا مـن نكتة سـمعها عن أحد الجنوبيين؛ فقـد «جاء هذا الجنوبي إلـى مدينة جدة، ومكث سـنوات طويلة من غير أن يحقق أي مكاسـب مالية، وبالرغم من ذلك فقد اكتسـب سمعة بين الجنوبييـن بأمواله التي لا تعـد ولا تحصى. كان يأخذ ضيوفه الجنوبيين إلى «سـوق العلوي» ويفهمهم بأنه ملكه، ويتكلم مع البائعين بما يؤكد أنه المالك، وحينما يصل إلى عمارة الملكة يتحدث معهم على أنها عمارته، وأنه رأف بعماله، لذلك وهبها سكناً مجانياً لهم»[5].

ومـا نـدري إذا كانت مثـل هذه المواقـف التي يختلـط فيها الوهـم بالحقيقة بنـت التفكير المنطقـي الواعـي، أم بنـت حالات إشـراقية صوفيـة، أم بنت طغيـان الخيال المبـدع، أم بنت حالات فقدان الوعي بمسكر ونحوه؟!

وعلى الرغم من أننا نسـتطيع أن نفسـر بعـض المواقف التي تختلط فيهـا الحقيقة بالوهم، فإننـا لا نسـتطيع أن ندعي اليقين فيما نفسـر؛ فموقف توهـم وجود أذن بديلـة لرجل «أصلم» يمكـن أن نعدهـا من بنات التفكير المنطقي الذي يصف إمكانـات الخيال، وموقف بطل قصة

(1) حياة السيد كاف. ص12
(2) المصدر نفسه. ص23
(3) المصدر نفسه. ص49
(4) حياة السيد كاف. ص61
(5) المصدر نفسه. ص67

«يقظة الروح» يظل موقفاً واعياً يستهدف الإيحاء بالتناقضات الاجتماعية والتفاوت الهائل بين الأغنيـاء والفقـراء، أما المواقف الأخرى فيحتمل أن تكون معبرة عن طغيان الخيال المبدع أو غيره.

ومـا مـن شـك في أن هـذه المواقـف التي تختلـط فيهـا الحقيقـة بالوهم تخلخـل المعنى والأعراف المنطقية الثابتة، وتفتح باباً واسـعاً على احتمالات التأويلات المتعددة التي توحي بتغييـب المعنـى، وهو ما يؤكـد تمثل «الشـدوي» لإحدى أطروحـات ما بعـد الحداثة، وهي أطروحة افتقار العالم إلى المعنى.

2 – تفتيت السرد:

لا يلتزم الكاتب في هاتين الروايتين بالبناء السردي التقليدي المغلق الذي يدفع بالأحداث من البداية إلى العقدة إلى الحل في نهاية الرواية، وإنما يقدم طائفة من الأحداث والشـخوص والموضوعات التي تتضارب شكلاً وتتقارب مضمونًا، وتتنافر مبنى وتتآلف معنى.

ففـي «سـماء فـوق إفريقيا» طائفة مـن الأحداث والشـخوص والمواقف لا يربـط بينها إلا الـراوي الـذي يخضعهـا لرؤيته الفكرية التي تقوم على اهتزاز تماسـك المعنـى وتصدع الحد الفاصل بين الحقيقة والوهم، ورؤيته الجمالية التي تقوم على مد الجسور بين الشكل الروائي وشكل أدب الرحلات.

وفي «حياة السـيد كاف» أمشـاج من حياة كاتب يعاني من الاغتراب وانفصام الشـخصية، ويغرد خارج السـرب الاجتماعي في عصره، فضلاً عـن طائفة من القصص القصيرة التي كان يبدعهـا، وهي قصـص متباينة فـي موضوعاتها وشـخوصها ومواقفها وبناءاتهـا، ولكنها تظل منسـجمة في سـياقاتها الفكرية ومضامينها التي تصب في الرؤية العبثية إلى الكون والمجتمع والإنسان التي يتبناها «السيد كاف».

وإذا كان «علي الشـدوي» في «سـماء فـوق إفريقيا» قد جعل الشـكل الروائي منفتحاً على أدب الرحـلات ومتعالقًـا به، فإنه حاول في «السـيد كاف» أن يجعل هذا الشـكل منفتحاً على القصـة القصيرة، مسـتفيداً مـن طبيعة الروايـة المرنة التي تتواصل مع سـائر الأشـكال الأدبية والفنية.

وهذا التفتيت للسرد بالشكل الروائي كان مقصوداً من «علي الشدوي» الذي يريد أن يتمثل

طروحات ما بعد الحداثة، فيمنح المتلقي فرصة لإبداع النص الروائي من خلال إعادة تركيبه، وكأنه يتبنى مقولة «بارت» بموت المؤلف.

3 - تغييب المعنى:

يتراءى هذا التغييب الذي استقاه «الشدوي» من فلسفة ما بعد الحداثة، بدءاً بفكر نيتشة الذي كان يؤكد يتم الإنسان في الكون، وانتهاء بفكر «دريدا» الذي كان ينفي المعنى الجاهز ويسنده إلى المتلقي الذي ينتجه، طالما أن المؤلف نفسه يبحث عن معنى للحياة ولا يمتلك ذلك المعنى.

إن «السيد كاف» الذي ارتهن إلى واجب أولي يقبل بموجبه بوجوده، ويدرك تماماً أنه ليس سوى «أداة في لعبة قاسية وعبثية من غير بداية أو نهاية أو معنى»[1].

ومن هنا نراه ينوء بعبء «رتابة السنين»[2]، ويعد نفسه متفرّجاً «على مشهد مكتظ بالأسئلة، وأن معاني الأشياء قد انسلت منها وتركتها مفتتة، ومبتورة ولا رابط بينها»[3].

هذا الموقف العبثي من الكون لم يكن طارئاً على «السيد كاف»، بل كان ينبع من طفولته بقريته المعزولة البائسة التي كان أهلها يعانون من الظمأ ومن السيول والصواعق في آن واحد، وهي المفارقة التي عجز عن إدراكها، كما عجز عن إدراك ظاهرة الموت[4].

وقد أدى هذا الموقف العبثي المفتقر إلى المعنى بـ «السيد كاف» إلى وضع حد لحياته بالانتحار، كما أشرنا من قبل؛ لأن الحياة التي لا معنى لها لا تستحق أن تعاش.

* * *

على الرغم من أن الكاتب حاول جاهدًا أن يطوع لغته كي تنسجم مع رؤاه الفكرية التي استقاها من طروحات ما بعد الحداثة، إلاّ أنه أخفق في ذلك؛ إذ إن تلك اللغة ظلت رهينة المعجمية في جملتها، ومع ذلك فإن النسيج اللغوي في هاتين الروايتين لا يخلو من جمل وفقرات تقوم على الانزياحات والخروقات والتفجيرات اللغوية المبدعة التي تعودنا أن

(1) حياة السيد كاف. ص91

(2) المصدر نفسه. ص90

(3) نفسه. ص92

(4) يرجع إلى المصدر نفسه. ص100 - 103

نلمسها في أعمال الحداثيين وما بعد الحداثيين.

ويمكن أن نتمثل هنا ببعض التراكيب اللغوية التي استطاع الكاتب أن يطوعها لرؤاه:

- «كان وجهها قطعة صافية من القلق»[1].

- «استلقت بجانبي وأدارت لي ظهرها، خلف ظهرها أكلت الرغبة وعيي كما تأكل العثة صفحات كتب قديمة»[2].

- «لكنني لم أكن أشعر بعبء شيخوختي، فحينما يدنو الموت، لا تغدو الشيخوخة عبئاً ثقيلاً على البشر»[3].

- «كل لحظات حياتي انفلتت، ذابت وتلاشت، مضت بالخفة ذاتها التي مرت بها طافية في هذا الكون، إلا تلك اللحظة، بقيت ثقيلة كجبل»[4].

- «يبدو كلامه عن فكرة الكتاب فارغاً إلى حد أنه مقنع»[5].

- «ويظهرون بلا هدف إلا من وخز المارة بنظراتهم»[6].

- «وقد تولد قلقه من طمأنينته؛ فعندما لا يقلقه شيء، فإن هذا بالذات هو ما يبدو مثيراً لقلقه»[7].

- «ارتفع الصفير والصياح إيذاناً بانتهاء المشهد، ثم طفا صمت مطعم كمصيدة في أحد السهول، فجأة اخترق الجموع شبح ووقف باكياً على جثة عيشان»[8].

- «ثم احتضنه مثل ماء يمضي إلى البحر»[9].

- «أحياناً أفكر لماذا نغضب أو نحزن حينما ينقضي العمر الافتراضي لأي علاقة»[10].

---

(1) سماء فوق إفريقيا. ص62

(2) سماء فوق إفريقيا. ص67

(3) سماء فوق إفريقيا. ص79

(4) المصدر نفسه. ص80

(5) حياة السيد كاف. ص14

(6) المصدر نفسه. ص58

(7) المصدر نفسه. ص66

(8) المصدر نفسه. ص80

(9) المصدر نفسه. ص82

(10) المصدر نفسه. ص90

- «في لحظة صمت رهيبة شعر فيها أنه يطفو في فراغ»[1].

- «إنهم الآن بلا أعمار، لأنهم موتى، والموتى لا أعمار لهم»[2].

- «كما أني أموت وفي مماتي أحيا، كذلك أنت ستموت وفي مماتك تحيا»[3].

- «لقد رأيت المرأة السوداء، التي رأت الشاب، الذي رأى العامل، الذي رأى المرأة، التي رأت الخادم، التي رأت بدورها أنني أنا أيضاً رأيتها»[4].

وإذا كان «الشدوي» في جل هذه العينات مبدعاً في معانيه وصياغته، فإنه يقع في فخ الحذلقة اللغوية الفارغة أحيانا، كما يبدو لنا بوضوح في العينة الأخيرة «المرأة السوداء التي رأت الشاب..».

ويتخلل أسلوب «الشدوي» كثير من التناصات والأفكار المباشرة، على الرغم من طرافة تلك التناصات والأفكار وجمال مبانيها.

ففي قصة «كتاب الموت» التي أحست عشيقة «ك» بعد قراءتها بأنه سيقدم على الانتحار، يضمّن «الشدوي» أسلوبه كثيراً من الأفكار والنصوص الخارجية التي انتقاها بعناية، من مثل ما ذهب إليه الكاتب الأرجنتيني «بورخيس» من أن جميع الأدباء والكتاب لا يكتبون إلا الكتاب ذاته، وأن كل جيل يعيد كتابة ما سطرته الأجيال السابقة، ولذلك فإنه عندما قرأ «حكاية إحراق مكتبة الإسكندرية لم يغضب أو يندهش، بل أهدى قصيدة إلى حارقها، لماذا؟ لأنه سيأتي زمن آخر، يعاد فيه تأليف كتبها المحروقة، ولا شيء سيضيع منها»[5].

ومن أجمل ما انتقاه «الشدوي» من نصوص ضمنها سياق السرد في روايته «حياة السيد كاف»، ما نقله عن «الخليعي» في وصف لؤم الناس بعصره:

«فلا تكاد ترى لبيباً إلا ذا كمد، ولا ظريفاً واثقاً بأحد، فما بقي من الخير إلا الاسم، ولا من الدين إلا الرسم، ولا من التواضع إلا المخادعة، ولا من الزهادة إلا الانتحال، ولا من المروءة إلا غرور اللسان، فالحذر الحذر من الناس، فقد أَفِلَ الناس وبقي النسناس، ذئاب

(1) المصدر نفسه. ص107

(2) حياة السيد كاف. ص123

(3) حياة السيد كاف. ص126

(4) حياة السيد كاف. ص69

(5) المصدر نفسه. ص118

عليهم ثياب، إن استنصرتهم خذلوك، وإن استنصحتهم غشوك، وإن كنت شريفاً حسدوك، وإن كنت وضيعاً حقروك، وإن كنت عالماً ضللوك وبدّعوك، وإن كنت جاهلاً عيّروك، إن نطقت قالوا مهذار صفيق، وإن سكت قالوا بليد، وإن تعمقت قالوا متكلف متعمق، لهذا كله فقد نجوت منهم برعي الغنم، وصحبة شجرة عُتْم»[1].

وقد استطاع «الشدوي» أن يوظف مثل هذه النصوص في السياق العام في كثير من الأحيان، ولكنه يكثر أحياناً من التناصات المتنية والخبرية التي تعد من باب الإقحام، على نحو ما فعل في استعراض مضامين «كتاب الموت»[2] في شكل قصة!

***

والذي نخلص إليه أن «الشدوي» في روايتيه «سماء فوق إفريقيا» و«حياة السيد كاف» يعكس كثيراً من أطياف طروحات ما بعد الحداثة، وخاصة أطياف المزج بين الحقيقة وبين الوهم، وتفتيت السرد، وتغييب المعنى، والموقف العبثي من الكون.

وبذلك يُعدّ «الشدوي» من الكتاب الخليجيين القلائل الذين نفخوا في الرواية الخليجية نفساً جديداً في مضامينه وأساليبه، ومعانيه ومبانيه، بغض النظر عما إذا كان هذا النفس معبراً عن الحياة الواقعية الخليجية المعيشة أم أنه كان من باب النفخ في أبواق مستعارة.

***

(1) حياة السيد كاف. ص128

(2) يرجع إلى المصدر نفسه. ص118 - 131

القسم الثاني
مساءلة النص الروائي في السرديات الإماراتية

ثقافة التحليل النفسي وتجلياتها
في رواية «ثنائية مجبل بن شهوان» لـ «علي أبو الريش»

لعلّ من نافل القول أن نشير في البداية إلى مدى انتشار ثقافة التحليل النفسي في النقد والإبداع الأدبيين العربيين؛ فقد ترجمت أعمال «سيغموند فرويد Sigmund Freud» وتلامذته من أمثال «آدلر Adler» و«يونج Young» إلى اللغة العربية على نطاق واسع، ومارست تأثيراً قوياً في الدراسات الأدبية العربية، ويكفي أن نذكر في هذا المقام كلاً من الدكتور «محمد خلف الله أحمد» في كتابه الرائد «من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده»، والدكتور «مصطفى سويف» الذي حاول أن يفسر عملية الإبداع الفني من خلال الجوانب السيكولوجية في كتابه القيم «الأسس النفسية للإبداع الفني»، والدكتور عزالدين إسماعيل الذي طبق كثيراً من المبادئ والمناهج التي استمدها من علم النفس التحليلي في كتابه النقدي التطبيقي «التفسير النفسي للأدب».

وفي مجال الإبداع الأدبي هناك عدد كبير من الكتاب العرب الذين نهلوا من ثقافة التحليل النفسي وتمثلوها في كثير من أعمالهم، إلى درجة أننا لا يمكن أن نفهم تلك الأعمال إلا في ضوء مرجعيات تلك الثقافة؛ فنحن لا نستطيع أن نفهم رواية «السراب» لنجيب محفوظ، وسائر روايات إحسان عبدالقدوس، ومسرحية «الملك أوديب» لتوفيق الحكيم ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ دون أن نطرق أبواب ثقافة التحليل النفسي.

وعلى الرغم من أن مبادئ مدرسة التحليل النفسي الفرويدي فقدت بريقها في العقود الأخيرة من القرن العشرين وأصبحت تشكل تراثاً سيكولوجياً كلاسيكياً بالقياس إلى المدارس المعاصرة في علم النفس، إلاّ أنّ النقد الأدبي الأوربي ما يزال يمتح من رصيد تلك المدرسة حتى الآن، ويمكن أن نتمثل في هذه العجالة بتحليل «لاكان Lacan» لقصة الكاتب الأمريكي «إدغار آلان بو E.A. Poë» بـ «الرسالة المسروقة»[1]، ودراسات كل من «أندريه غرين A.Green «و«شارول مورون Ch.Mauron» في «السيرة النفسية La

---

(1) يرجع إلى كتاب «مدخل إلى مناهج النقد الأدبي» لمجموعة من الكتاب. ترجمة الدكتور رضوان ظاظا. مراجعة الدكتور المنصف الشنوفي. سلسلة «عالم المعرفة». عدد221. منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 1997. ص79.

Psychobiographie»[1]، و«جـان بيلمـان J.Bellemin» فـي دراسـته عـن «لا وعـي النـص L'inconscient Du Texte»[2]، و«جوليـا كريسـتيفا J.Kristeva» فـي دراسـتها عن «التحليل النفسـي السـيميائي Semanalyse»[3]، وغيرهـم من النقـاد المعاصرين الذيـن كان معظمهم يطبقون النظريات البنيوية والأسـلوبية الشـكلية بـداءة، ثم أخذوا يعودون إلـى تراث التحليل النفسي فيطعّمون مناهجهم بمعطياته.

والذي نخلص إليه في هذه المقدمة أن ثقافة التحليل النفسي ما تزال تحظى باهتمام النقاد والمبدعيـن عربياً وعالمياً، ولذلك لا نسـتغرب عندما نرى كاتباً روائيـاً خليجياً مثل «علي أبو الريش» يمتح من معين تلك الثقافة في روايته «ثنائية مجبل بن شهوان» التي نتخذها موضوعاً لهذا البحث.

وإذا كان بعض الكتاب يصدرون في أعمالهم المتأثرة بثقافة التحليل النفسي عن هواية، فإن «علي أبو الريش» يصدر في هذه الرواية المتأثرة بتلك الثقافة عن دراسـة منظمة لتلك الثقافة، وذلك بحكم كونه خريج قسم علم النفس بجامعة «عين شمس»[4]، ولذلك لا نستغرب عندما نراه يبني روايته على أدبيات تلك الثقافة، كما سيتضح.

ما ملامح تجليات هذه الثقافة في ثنائية «مجبل بن شهوان»؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال المحوري في هذا البحث لابدّ أن نقدم نبذة عن هذه «الثنائية» التي تعد من الأعمال المؤسسة في الرواية الإماراتية:

تأتي الأحداث في هذه الرواية في سياق استبطان الشخصية المحورية المحبطة التي تعاني من الإحسـاس الممض بالاضطهـاد والعجز والتخاذل والتهميش، وهي شـخصية «مجبل بن شـهوان» الذي لم يعد يبالي بالأسـماء، ولذلك يتخذ لنفسه اسـماً آخر جزافياً تعبيراً عن رؤيته العبثيـة إلى الحياة، فيطلق على نفسـه اسـم «قابض بـن عفصان»، لكونـه «القابض على حجر اللوعـة»[5]، الـذي أنجبتـه حياة عاصفـة، إذا جاز لنـا أن نجتهد في البحث عن دلالة الأسـماء

(1) المرجع ذاته. ص90 وما بعدها.

(2) المرجع ذاته. ص109 وما بعدها.

(3) المرجع ذاته. ص110 وما بعدها.

(4) يرجع إلى غلاف روايته «الاعتراف». منشورات مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1982.

(5) علي أبو الريش: ثنائية مجبل بن شهوان (الحب ـ الغضب). مؤسسة الاتحاد. الطبعة الأولى أبو ظبي 1997. ص9.

العبثية بإعادة ترتيب حروفها.

وربما كان هذا الاجتهاد في البحث عن دلالة الأسماء يمثل طرف الخيط في مأساة «مجبل» أو «قابـض» الذي يطل على العالم من خلال «نافذة ضيقة»[1] سـبق للكاتب «علي أبو الريش» أن وصفها في رواية أخرى بأنها «نافذة الجنون»[2].

فحيـاة «قابـض» كانت عاصفة هوجاء بدأت هباتها منذ ولادته منبوذاً من والده «شـهوان»؛ الذي كان يشـك في نسـبته إليه، لكون والدته «أمينة» قد وضعته في شهره السابع بعد زواجها، مفضـلاً عليـه أختـه «عفراء»، وهو الشـك الذي تزرع بذرتـه في أعماق «قابـض» بدوره فيظل يتساءل على امتداد الرواية عما إذا كان «شهوان» والده أم أن أباه مجهول؟

تلك هي الصدمة الأولى التي عصفت بـ«قابض»، وبعدها يتلقى الصدمة الثانية المتمثلة في حادثة الختان التي حفرت في ذاكرته؛ ذلك أن والده يقوده «كالشاة التي تساق إلى المسلخ»[3]، ويقدمه إلى «حسون» المطهر الذي يعامله بقسوة كبيرة يظل يجتر ذكراها طوال حياته.

ويتلقى «قابض» سلسلة أخرى من الصدمات من نساء دخلن حياته، وفي مقدمتهن «حصة» الفتـاة الجـارة التـي كان يبادلها حبـاً محتدماً مخالسـة، فتتعلق بـه وترفض كل الذيـن طلبوها للـزواج، ولكن «قابضـاً» يتغير فجأة فيصبح ناقمـاً على حصة، متحاملاً علـى والدها «خلفان المطلق» الذي يعده «حثالة سوداء»[4]، بل إنه أصبح يكره حصة ويتمنى أن تذوب فتختفي، أو يختطفها «شـيطان مارد»[5]، فما يكون منها إلا أن تتهمـه بالخيانة ونقصان الرجولة[6]، وهو ما يعمق إحساسه بمركب النقص.

وبعـد «حصـة» يبحث عـن «امرأة مجهولـة» ترتدي مسـوحاً خيالية مثالية تذكرنا بمسـوح المرأة الملهمة في أعمال توفيق الحكيم[7]: «سـأرميها هكذا تحت جسـدي، وأنشب أظافري

---

(1) المصدر نفسه. ص7.

(2) علي أبو الريش: نافذة الجنون. مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع. أبو ظبي (د.ت).

(3) علي أبو الريش: ثنائية مجبل بن شهوان. ص12.

(4) المصدر نفسه. ص181.

(5) علي أبو الريش: ثنائية مجبل بن شهوان. ص225.

(6) يرجع إلى الرواية. ص228.

(7) يرجع إلى كتاب «المرأة في أدب توفيق الحكيم «للدكتور الرشيد بو شعير. دار الأهالي. الطبعة الأولى. دمشق 1996.

في جسدها، سأصرخ في وجهها فتبتسم، أحملق في عينيها فتخفض بصرها، أناديها فتقول: لبيك خادمتك بين يديك، ستحدث النساء عن فحولتي، وتقص لهم سيرتي حتى يقطعن جيوبهن، ستقول لهن، إنها لا تنام الليل، إلا بعد أن أغط في سبات عميق، فتلحفني، وتقرأ المعوذتين ثم تنام في صدري، ستجلس في الصباح الباكر تنتظر استيقاظي من النوم وجلوسي إلى جانبها، ثم تهم في توديعي حين أستعد لمغادرة البيت»[1].

ويبحث «قابض» عن هذه المرأة المثالية في الحياة الواقعية، فيتراءى له أنه عثر عليها في صورة «امرأة جبلية» شامخة «بعينين ظامئتين»[2]، اسمها «حمامة»، ولكنه ما يلبث أن يتخلى عنها عندما يكتشف أنها زائفة سهلة المنال، فيستأنف بحثه من جديد، ويخيل إليه مرة أخرى أنه عثر على أنثاه المثالية في صورة «تفاحة» الفتاة الغريرة التي يُتَّهم باغتصابها، ولكنه يرفضها:

«تفاحة لا تريد أن تتعلق برجل مثلي، مراهق ومشرد، وأنا كذلك، لا أريد أن أرتبط بفتاة عاجزة، ولو فعلت، فإن الأعين ستتسع أحداقها، وتحوم حولي الأقاويل والتأويلات»[3].

إنها خيبة أخرى تضاف إلى خيبات «قابض» الذي يعثر في نهاية المطاف على بغيته في صورة الأرض الأنثى، فيجثو على ركبتيه ويقبلها ويناجيها وكأنها امرأة من لحم ودم: «أنت الوحيدة التي لا تكذبين، أنت الوحيدة، فريدة في عطائك، وسواك جرذان جائعة، لا تعيش إلا على دماء الآخرين وعوزهم»[4].

وهكذا تغنيه الأرض عن الأنثى، كما تغنيه عن الآخرين، من أمثال النوخذة «مصبح بن غفلان» الذي كان يضطهد بحارته ويتغذى بدمائهم؛ ووالده «شهوان» الذي كان يحتقر زوجته «أمينة» المطيعة؛ و «خلفان المطلق» الجلف البخيل.

وفوق كل هذه الصدمات التي يتلقاها «مجبل» أو «قابض»، تأتي صدمته النفسية الناتجة عن مباغتة والده وهو ينام مع والدته، وهي الصدمة التي تترسب آناً في أعماقه، ولكنها تعود فتطفو على سطح شعوره آناً آخر.

وهذه الأحداث التي أوجزناها حتى الآن تعد أحداثاً واقعية بالقياس إلى عالم الرواية، لا

(1) الرواية. ص307.
(2) الرواية. ص410.
(3) الرواية. ص443.
(4) الرواية. ص453.

إلـى المذاهب الأدبية، وهي تقابل أحداثاً أخرى تعـد أحداثاً عجائبية بمقياس مذهب الواقعية السحرية هذه المرة.

ومـن هذه الأحداث مـا يتصل بـ «حمزة» الذي كان يتمتع بقوة كبيـرة، فقد كان ـ كما تذكر والـدة قابـض ـ ذا صوت «أجش يشـبه الزئير.. عندمـا يمر حول البيوت في الزقاق، ويسـعل، تهتـز له الجدران»[1]، وأقدم مرة على ضرب زوجته ضرباً مبرحاً، حتى لجأت إلى بيت أهلها، وحاول أن يستردها دون جدوى، ومن هنا أخذت تظهر عليه علامات الجنون؛ فقد أصبح ينام أمـام عتبـة بيت أهل زوجته، و«قد أقسـم أحد الجيران أنه شـاهد حمزة عنـد الفجر، يعود إلى البيت، كهيئة طائر، فظل الجار يراقبه، فرآه يغادر البيت، بعد نصف الليل، ثم يعود عند الفجر، وكان عنـد عودتـه يظل محلقاً في الفضاء، يحوم حـول بيته عدة مرات، ثم يحط على الأرض، وقد فرد جناحين كبيرين، مصدراً صوتاً مدوياً، كصوت ماكينة قارب كبير»[2].

وعلـى الرغـم مـن أن «حمـزة» الأسـطوري يمـوت ميتـة عادية «كجيفـة نتنة على شـاطئ مهجـور»[3]، فإنـه يعود إلى الحياة مرة أخرى في صورة «صـوت» مدوٍّ يحاور «قابض»، أو في صـورة رجـل أثيري ذي وجه يماثل «وجه قديس، يجلس فـي صومعة، أو قداس»[4]، ويتجلى في المقبرة حيث تعودّ «قابض» أن يجلس أحياناً، ويحدثه عن الأموات الذين يغادرون قبورهم فيخلعون أكفنتهم ويمضون «بلا ثياب»[5].

ومـا يقـال في «حمزة» يقال كذلك في المرأة الجبلية «حمامة» التي تنشـق الأرض فتبتلعها على إثر حدوث «انفجار عظيم»[6] مدو.

ومـن هنـا يتقبـل «قابـض» فكرة عـودة والدتـه «أمينة» إلـى الحياة بعـد موتها؛ فـي موقف عجائبي يظهر «حمزة» مؤكداً لـ «قابض» أن فكرة الموت «كذبة كبرى، كما هي الأكاذيب التي تحـاك، في مجمل شـؤوننا الكثيرة»[7]، ثم تظهر «أمينة» التـي كانت قد ماتت ودفنت في مقبرة

---

(1) الرواية. ص88.
(2) الرواية. ص89.
(3) الرواية. ص90.
(4) الرواية. ص204.
(5) الرواية. ص164.
(6) الرواية. ص148.
(7) الرواية. ص270.

«الشريشـة» في رأس الخيمة كي تحاور ابنها «قابض» الذي يصاب بالذهول وهو يراها «تنبت كالشجرة السامقة، وتقف (أمامه)، هكذا، صحيحة، معافاة، تتمتع بكامل قواها»[1].

هذا فضلاً عن أعمال «عبدالرحمن السيلمة» الخارقة، من مثل تحويل الأوراق العادية إلى أوراق نقدية، والحصى إلى أغنام[2].

***

تلك أهم الأحداث في «ثنائية مجبل بن شـهوان»، وهي أحداث تأتي في سـياق طرح كثير من الرؤى المتفرعة المحلية والإنسانية، ولذلك فإنه لا يهمنا في هذا البحث أن نقف عند سائر تلك الرؤى بقدر ما يهمنا تحليل الرؤية السـيكولوجية، أو تحليل ظاهرة حضور ثقافة التحليل النفسي وتجلياتها في هذه الرواية، وهي الثقافة التي تتجلى لنا فيما يأتي:

1 - «**هذاء الاضطهاد** Delusion of Persecution»:

هـذاء الاضطهاد هو أحـد أنواع الهذاء التي يرى فيها المريض نفسـه «موضوعاً للاضطهاد مـن جانـب الآخرين، فالناس تكيـد له، وتريد الإيقاع بـه أو قتله، أو تقف فـي طريقه بخاصة، وتتعمد الإضرار به...

وغالبـاً مـا يصاحب هـذاء الاضطهـاد نوع آخر مـن الهذاء، وهو هـذاء العظمـة، ويصيبان المريـض معـاً. وفـي هذه الحـالات يكون هـذاء العظمـة - غالباً - مبـرراً لهـذاء الاضطهاد؛ فالمريض يضطهده الآخرن غيرة منه لعظمته وعلو شأنه[3].

وهـذا النمط مـن الهذاء يتراءى لنـا في «الثنائية» مـن خلال تصرفات «قابض» وإحساسـه الممـض باضطهـاد الآخرين له؛ فوالده «شـهوان» كان يريد له أن يكون قوياً حتى يسـتطيع أن يواجه الحياة العملية، ولكن من وجهة نظره التي تتسـم بشـيء من الفظاظة والقسـوة، ولذلك فإنه يستاء عندما يرى ذؤابة شعره تطول كذؤابة الأنثى، كما أنه يدفع به إلى «حسون» المطهّر، وهو يقول له «بصوت كالهدير: اصمد يا مجبل، أنت رجل، والرجل لا يبكي»[4]؛ ولعل حرص

(1) الرواية. ص273.

(2) يرجع إلى الرواية. ص53-54.

(3) الدكتور فرج عبدالقادر طه وآخرون: معجم علم النفس والتحليل النفسي. دار النهضة العربية للطباعة والنشر. الطبعة الأولى. بيروت (د.ت). ص472.

(4) الرواية. ص12.

«شـهوان» على تنشـئة ابنه على هذا النحو كان أحد الأسـباب التي جعلته يتحامل على «أمينة» ويعنفهـا باسـتمرار بعـد أن يقضي وطره منها؛ لأنهـا كانت تربي ابنها بكثير مـن اللين والحنان بوصفها أماً، وهو ما كان يحنق «شهوان» خوفاً على ابنه من الرخاوة أو «التخنث».

وإذا كان «حسون» المطهّر قد أنجز عمله العادي عند ختان «قابض»، فإن «قابض» يرى في ذلك اضطهاداً بشعاً، وقسوة ليس لها من مسوّغ.

ونـرى «قابض» ـ تحت تأثير الإحسـاس بالاضطهاد ـ يتوهم أنـه يتعرض لـ «مؤامرة كبرى حيكت قبل (مجيئه) إلى الدنيا»[1].

وهذاء الاضطهاد يؤدي بـ «قابض» إلى الإحساس بالتميز عن الآخرين جميعاً، وكأنه طائر في غير سربه في عالم الرواية، ومثاله الذي يتخذه قدوة ومعلماً هو «حمزة» الرجل الأسطوري المتفوق، أو «عبدالرحمن السـيلمة» الذي استطاع أن يسـخر من النوخذة «مصبح بن غفلان» ويقهره أمام الرجال[2].

إن «قابـض» الـذي يرى في الآخريـن جلادين يريدون أن يضطهدوه ويسـحقوه بأقدامهم، يحاول باسـتماتة أن يفلت من تلك الأقدام وينهـض عملاقاً قوياً كطائر «العنقاء»، ولذلك نراه يروّض نفسه منذ الطفولة على أن يكون ذا إرادة فولاذية، فيقف تحت الشمس، كما كان يفعل «حمزة»؛ إذ إنه يذهب إلى الشاطئ ويقف بمفرده حتى يتصبب العرق من جسده ويدوخ[3].

2 - «**الهلوسة** Hallucination»:

وهـي «إدراك خيالـي مرضي لأشـياء غير موجودة فـي الواقع، وتكون الهلوسـة بصرية أو سمعية أو شمية أو ذوقية أو لمسية»[4]، وما إلى ذلك.

وأكثر أنماط الهلوسة شيوعاً في «ثنائية مجبل بن شهوان» «سمعية وبصرية أو مركبة منهما»، وهو ما يتراءى لنا في ذلك «الصوت» الهاتف الذي يُسـمع فجأة ويحاور «قابض» على امتداد فصول الرواية الستة.

---

(1) الرواية. ص255.

(2) يرجع إلى الرواية. ص55-57.

(3) يرجع إلى الرواية. ص104.

(4) الدكتور نور الدين سالمي وآخرون: معجم مصطلحات علم النفس. دار الكتاب المصري. دار الكتاب اللبناني. الطبعة الأولى. القاهرة ـ بيروت 1997. ص244.

وقـد يبدو أول وهلـة أن هذا «الصوت» يعدّ تعبيراً عن انشـطار ذات «قابض» بطل الرواية، ولكـن الحقيقة أن ذلـك «الصوت» كان صدى باهتاً لصوت «حمزة البلوشـي» معلم «قابض» وقدوتـه ومثالـه، وهـو ما يتضح لنا فـي الفصل الثاني مـن الرواية ـ على سـبيل المثال ـ عندما يفضـح ذلـك الصوت المبهم من خـلال الحوار الذي يدور بينه وبين «قابض» في سـياق حلم يراه بطل الرواية، يتصل بتهمة اغتصاب الفتاة الضريرة «تفاحة» وعلاقته بـ «حصة»؛ ففي البداية يتخذ «حمزة» في الحلم صورة طائر يحاكم «قابض» ويذكر تفاصيل تلك الجريمة متهماً إياه، كما يذكر الفتاة الضحية والصبي والعجوز الشاهدين، وكأنه كان حاضراً عند ارتكابها، وحينئذ يتبيـن «قابض» ملامـح «حمزة» ونبرة صوته في ذلك «الطائـر»، وعندما ينقطع الحلم وينهض «قابـض» من نومه يصرخ بصوت وئيد يهز «الجدران من حوله»: «حمزة، هذا هو حمزة، أجل إنها ملامحه، صوته الجهور، منخاره الغليظ، عيناه الحمروان، جناحاه الضخمان»[1].

وأيـاً مـا يكن فـإن ذلك «الصـوت» الذي كان يعرف كل شـيء عن «قابـض»، ويتغلغل في أعماقه، ويتنبأ، ويعظ، ويوجه، ويحاكم... يعد مظهراً من مظاهر «الهلوسة» التي كانت تعتري بطل الرواية.

وفـي الفصل الخامس من الرواية نرى «قابض» يقع تحت تأثير «الرجل الكهل» المشـعوذ الـذي وعـده أن يزيح عن كاهله «كل الهموم»[2] وييسـر له العثور على المرأة المسـتحيلة التي كان يبحـث عنهـا، فيكتب له ذلـك الرجل حرزاً، ثم يطلب منه خروفاً أسـود كـي يقدمه قرباناً للملهم أو«القرين»[3] المزعوم، وعندما يقف «قابض» في القرية باحثاً عن الخروف المطلوب «تدهشـه هذه الفلول المتراكضة نحوه.. خراف سوداء، تثغو.. باع.. باع.. باع، يا إلهي، القرية بأكملهـا تتحول إلـى خراف تتلهف للذبح، الخـراف تندفع بقوة مذهلة للفـداء، لأول مرة في حياتي أشعر أن الخراف تعي معنى التضحية»[4].

إنه موقف من مواقف «الهلوسة» التي كانت تعتري «قابض» من حين إلى آخر.

والذي نلفت النظر إليه أن مثل هذه المواقف تتداخل أحياناً مع أنماط أخرى من المواقف،

---

(1) الرواية. ص115.

(2) الرواية. ص314.

(3) الرواية . ص315.

(4) الرواية. ص313.

كالأحـلام والأحداث العجائبية، ولذلك فإن التمييز بينها قد يصعب ولا يتسـنى إلا من خلال القرائن السياقية، وخاصة سياق السرد.

3 - «**السادية** Sadisme»:

وهي «اضطراب في الغريزة الجنسـية، حيث لا يمكن الحصول على الشـهوة إلا بإحداث آلام للشخص من الجنس الآخر»[1].

ولكن هذا المفهوم لـ «السـادية» ينداح في الرواية كي يشـمل الإحسـاس بالمتعة بتعذيب الآخرين وإنزال الأذى بهم.

وتبـدو ملامح «السـادية» في الجريمة المنسـوبة إلـى «قابض» نفسـه، أي جريمة «تفاحة» الضريـرة وقتلهـا، وإذا كان «قابـض» يصـر في وعيـه على إنكار هـذه التهمة فإنه فـي كثير من الحـالات التـي يطفـو فيهـا «اللاوعي» علـى السـطح، أو حالات «الهلوسـة»، يعتـرف ضمناً بارتـكاب الجريمـة، كمـا أن «الصـوت» المبهم ـ أو صـوت «حمزة» الـذي كان يحاوره على امتداد فصول الرواية ما يفتأ يؤكد تلك التهمة:

«صـوت.. دخلت يا مجبـل دائرة الخطر، واعترتك قوة خفية، دفعـت بك إلى فوهة بركان مدمر، أن لن تسـتطيع الانسـلاخ من جلد الجريمة، امرأة عجوز وصبي صغير، شـاهداك هذه الليلـة، وأنـت تتسـلل عبر جدران منزل عبيـد الأصمخ، كنت تقبض على مدية ضخمة، أشـبه بالسـيف، دخلت المنزل والعيون تراقبك، هاجمت الفتاة الضريرة، هتكت عرضها، ثم مزقتها إرباً إرباً، خرجت من المنزل، ورائحة الدم تفوح من جسدك»[2].

على هذا النحو ينسب «الصوت» المبهم تلك الجريمة إلى «قابض». وإذا كانت ملابسات تلك الجريمة ونسبتها إلى «قابض» تظل محل تخمين وشك [لعدم اعتراف «قابض» بارتكابها فـي حـالات السـيطرة على توازنه، ولعـدم تأهله واسـتعداده ـ ظاهرياً على الأقـل ـ لارتكاب جريمـة في فظاعة تلك الجريمة]، فإن سـياق الرواية يمنحنـا بعض القرائن التي تحل لغز تلك الجريمـة، وفـي مقدمـة تلك القرائـن تأكيد «الصـوت» وجود البذور السـادية فـي أعماق كل النـاس، بما في ذلك «مقبض «الذي يرقد في وجدانه «نوخذة» في سـادية النوخذة «مصبح بن

(1) الدكتور عبدالمجيد سالمي وآخرون: معجم مصطلحات علم النفس. ص133.

(2) الرواية. ص26.

غفلان»[1] الذي يجد متعة في اضطهاد بحارته وفرض سيطرته عليهم، كما أن هذا «الصوت» الـذي يتراءى أحياناً في صورة «طائر» وهو «حمزة» يفسر الدوافع السـادية الكامنة في أعماق «قابض» بالرغبة في الانتقام من «حصة» في صورة «تفاحة»الضريرة:

«إننـي أعرفك، وأعرف أنك لم تحب حصة، أردت فقط الثأر منها، أو بالأحرى من أبيها.. هكذا كنت تنوي عندما اقتحمت الجدار، واغتصبت الفتاة الضريرة، كانت هي حصة نفسها.. أو هذا ما كنت تفكر فيه يا قابض، أنت إنسان أحب بعنف، وسط محيط كان يكره بعنف»[2].

ولا يهمنا في هذا المقام أن نبحث في طبيعة الدوافع السـادية ومصادرها السـيكولوجية أو الاجتماعيـة، بقـدر ما يهمنا رصد آثارها في تلك الجريمـة، وبالتالي فإن الذي يهمنا هو صحة نسـبتها إلـى «قابض»، وهو ما يرجح تأكيده مرة أخرى من خـلال «الصوت» الذي كان يذهب إلـى أن «قابـض» ارتكب الجريمة دون وعي، لأنه كان يسـير ليلاً [السـرنمة] وهو نائم، إلا أن «قابض» ينفي ذلك بشكل قاطع:

«لا أذكـر أننـي في يوم من الأيـام انتابتني حالة من التجـوال الليلي، التي تصيـب كثيراً من الناس، فيقومون بأفعال لا إرادية لا يفهمون مغزاها، ثم يصبحون، وينسون ما فعلوا»[3].

ولكن مثل هذا النفي لا يعتد به كثيراً، طالما أن الذي يمارس «السرنمة» لا يستطيع أن يذكر شيئاً مما يفعله في تلك الحالة.

وأياً ما يكون الأمر، فإننا نجد في «الثنائية» كثيراً من المواقف الأخرى المعبرة عن «السادية»، ويكفـي أن نذكر سـادية «حسـون» الذي كان «يحب رؤيـة تدفق الدم، وبخاصـة من الأعضاء التناسلية»[4]، وكذلك الأمر بالنسبة إلى أتباع النوخذة «غفلان» من البحارة المضطهدين الذين يغادرون مجلس سـيدهم كي يضربوا أطفالهم، أو يعذبوا الحيوانات السـائبة، و«قابض» نفسه يؤكد أنه شـاهد أحدهم «يضع مشـنقة في خرجة فناء منزله ليصطاد القطط»[5]، و«ينهال عليها ضرباً، وتعذيباً حتى تفارق الحياة»[6].

(1) الرواية. ص167.

(2) الرواية. ص114.

(3) الرواية. ص296.

(4) الرواية. ص12.

(5) الرواية. ص333.

(6) الصفحة نفسها.

4 – «**عقدة أوديب** Complexe D’oedipe»:

ويمكـن تعريفهـا بأنها «الرغبة المكبوتة لـدى الابن لامتلاك الأم، وينتـج عنها عداء الأب المنافس»[1].

تتجلـى آثارهـذه العقـدة في سـلوك «قابـض» وعلاقتها بالآخريـن منذ الفصـل الأول من «الثنائية»حتـى الفصـل الأخيـر، بـل إن آثارهـا تتجلـى حتـى في علاقـات «قابض» بالأشـياء والأفـكار كما سـنرى لاحقاً، ولذلك فإنه يمكننا القول منـذ البداية إن هذه العقدة تعد المحور الرئيـس الذي تدور حوله أحداث الرواية، أو الحافز الأسـاس الـذي يحرك الأحداث ويصنع مصائر الشـخصيات الروائية المرتبطة بـ «قابض»، وخاصة الشـخصيات النسـوية، هذا فضلاً عن فعالية هذه العقد بالنسبة إلى البناء الروائي وجمالياته، كما سيتضح فيما بعد.

إن «علـي أبو الريش» في هذه الرواية يلح إلحاحاً مقصوداً على «عقدة أوديب»، بأسـلوب مكشـوف يخـدش الحيـاء، علـى نحو ما نـرى في ذلـك الموقف الـذي يصف فيـه العلاقات الحميمة بين والدي «قابض» الذي كان يراقب ما يحدث في أسى:

«لـم أسـتطع إغماض عينـي، لم أسـكت نداء القلـب، فمكثت مـن تحت اللحـاف، أتابع المشـهد المريع، كان صوت ما يحثني على انتزاع أبي بعيداً، ولأنزوي في صدر أمي، حاولت أن أنهـض، بيـد أن وجه أبي المخيف، ويده الغليظة، كانا حائـلاً ومانعاً لي من أن أفعل ذلك، دفنت رأسـي في الفراش، بكيت، انتحبت، شـعرت أن قوة ما تنتزع أمي مني، قلت في صوت خفيض:

«يا أمينة، انفضي عن جسدك هذا الوحش المفترس، تعالي إلى هنا، صدقيني، إنه لا يحبك، بل يكرهك، سـتجدينه في الصباح، يقابلك بنظرات حاقدة، ووجه مكفهر كالجمر، أنا الوحيد الـذي يحبـك يا أمينة بصدق، أحن إلى صدرك، وبعيداً عنك يقتلنـي صقيع الفراغ، يا أمينة، لا تجعلي من جسدك مطية لهذا الوغد»[2].

إن «قابض» في هذا الموقف يفصح عن ميله الآثم إلى والدته، وغيرته من والده بأسـلوب صريـح لا يدع مجالاً للشـك في كونه مصاباً بعقدة أوديب التـي تعد حجر الزاوية في التحليل

(1) الدكتور عبدالمجيد سالمي وآخرون: «معجم مصطلحات علم النفس». ص167.

(2) الرواية. ص196–197.

النفسـي الفرويـدي، كمـا هـو معروف. ولو أردنا أن نسـجل سـائر المواقف التـي يفصح فيها «قابض» عن تعلقه الآثم بوالدته لطال بنا المقام[1].

وليـس مـن شـك في أن هـذه العقـدة الأوديبية التـي تهيمن علـى «قابض» هي التي تفسـر لنـا إخفاقه في إنشـاء علاقة سـوية مع النسـاء اللواتـي عرفهن، مـن أمثال «حصـة» و«تفاحة» و«حمامة»[2].

واللافت للنظر في «ثنائية مجبل بن شهوان» أن عقدة أوديب تشكل حضوراً واعياً في ذهن «قابض»، ولذلك نراه يصر على علاقته المحرمة بوالدته «أمينة» إصراراً واعياً في وقاحة غريبة، خلافـاً للشـخصيات الأدبية التي التقطها «فرويـد» من «أوديب ملكاً» لسـوفوكل، و«هاملت» لشكسبير، و«الإخوة كارامازوف» لدوستويفسكي، و«غراديفا» لجونسون.

إن جميع هذه الشخصيات التي حللها «فرويد» وغاص في أعماقها محاولاً أن يجد تسويغاً سـيكولوجيا لسـلوكها، لم تكن تعي عقدتها، وإنما كانت تكبتها في «اللاوعي» دون أن تدرك طبيعتها التي تتجلى متسـترة في ثوب حلم أو أصداء ذكريات طفولة منسـية أو «هسـتيريا» وما إلى ذلك.

ومن هنا نرى «أوديب» سوفوكل[3] يعاقب ذاته عقاباً فظيعاً عندما يكتشف علاقته الآثمة بـ «جوكاستا» والدته فيسمل عينيه بيده ويهيم على وجهه في منفاه الاختياري.

أما «قابض» في «ثنائية مجبل بن شهوان» فإنه يعي رغبته الآثمة، ويعي أنه يعي، وينتظر من والدته أن تفر من سجن والده كي تلجأ إليه:

«أمينـة فـي انتظار النداء الروحـي، كي تنفض عن جسـدها غبار القهر، وتقفز مسـرعة إلى صدري، تحتضنني، وتلفظ حجم لكمات شهوان الرعناء»[4].

---

(1) يرجع إلى الرواية. ص 265، 266، 267، 308، 323، 355، 358 على سبيل المثال لا الحصر.

(2) يرجع إلى «الهذيان والأحلام في الفن» لسيمغوند فرويد. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة للطباعة والنشر. الطبعة الثالثة. بيروت 1986، ويرجع كذلك إلى «مدخل إلى مناهج النقد الأدبي» لمجموعة من الكتاب. ترجمة الدكتور رضوان ظاظا. مراجعة الدكتور المنصف الشنوفي. منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت. سلسلة «عالم المعرفة». عدد 221. الكويت 1997 ص76 وما بعدها.

(3) سوفوكل: أوديب ملكاً. ترجمة ا لدكتور طه حسين. ضمن كتاب «من الأدب التمثيلي اليوناني». دار العلم للملايين. ط2. بيروت 1978.

(4) الرواية. ص355.

ومما يؤكد هذا الإصرار الممجوج والمحرم ديناً وخلقاً، لجوء «قابض» إلى تسمية والديه باسميهما: «أمينة» و«شهوان» في سائر مواقف الرواية.

وعندما يحول الموت بين «قابض «ووالدته، يحاول أن يلجأ إلى آلية «الإزاحة Le Deplacement» أو «التعويض Compensation»، فيحوّل رغبته الآثمة من موضوع «أمينة» إلى موضوع آخر يتمثل في «الأرض».

ولذلك فإن الأرض في «الثنائية» تغدو بديلاً لـ «أمينة» بالنسبة إلى «قابض» الذي نراه يحفر حفرة ويريد أن يقبر نفسه في جوف الأرض في تفانٍ وإخلاص:

«لن أقبل حبيبة سواك، لن أمنح جسدي لغيرك، يكفيني شرفاً أن أصب ماء قلبي في مسام ترابك، وأهبك شهقتي، وحرقتي»[1].

وفي نهاية المطاف تتخذ الأرض في الثنائية أبعاداً صوفية بالنسبة إلى «قابض»، فتغدو رائحتها عطراً للحياة وطيباً للحرية والانعتاق وعبقاً لـ «الالتحام الحقيقي مع النداء السماوي المقدس»[2].

وهنا تكتسب فكرة الموت عند «قابض» معنىً مناقضاً لما استقر في أذهان الآخرين؛ فالموت يصبح بالنسبة إلى «قابض» صفحة جديدة من الحياة المشرقة التي تتسم بالهدوء والسكينة والصفاء الذي لا تشوبه أدران الصراع واللهاث:

«عندما تزور مقبرة، تشعر بعظم الأكذوبة، وفداحة الجريمة التي يرتكبها البشر في حق أنفسهم. في المقبرة هنا، لاتجد دماء، ولا تجد شحاذين، ولا متسولين، ولا لصوصاً، ولا مجرمين، ولا طغاة، الجميع هنا ينام خالي الوفاض، تاركاً أعباء ثقيلة خلف ظهره»[3].

وبذلك يتخذ الموت معنى «رواقياً» بالنسبة إلى «قابض»، فيسعى إليه كما يسعى إليه «هرقل» بطل مسرحية الشاعر الروماني «سينيكا»، الموسومة بـ «هرقل فوق جبل أويتا»[4].

وهكذا تتطور «عقدة أوديب» في وجدان «قابض» فتتحول من موضوع «أمينة» إلى موضوع

---

(1) الرواية. ص453.

(2) الرواية. ص470.

(3) الرواية. ص327.

(4) يرجع إلى «هرقل فوق جبل أويتا» لسينيكا. الترجمة العربية. سلسلة «من المسرح العالمي». عدد 138. منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت.

«الأرض»، ثـم تتحـول إلى رؤية فلسـفية، وكأن «علي أبو الريش» يريـد أن يرتقي بهذه العقدة من الحس المادي إلى الحس المعنوي بوسـاطة آلية «التسـامي»، وهي آلية دفاعية في التحليل النفسـي «يسـتعملها الأنا لتوجيه أنماط النشاط الغريزي إلى أهداف ذات قيمة اجتماعية نبيلة، مثل الإبداع الفني والتأمل الفكري»[1].

وقـد كان لعقـدة أوديب فـي «الثنائية» آثار أخرى تتصل ببناء شـخصية «قابض»، إذ إن هذه العقدة أفرزت عقدة أخرى، وهي «عقدة الخصاء».

5 – «**عقدة الخصاء** Castration Complex»:

وهـي عقدة تولد «تحت تأثير الموقف الأوديبي، وفي علاقة وثيقة به ينشـأ من الخوف من الخصـاء، ذلك الخوف اللاشـعوري من فقدان عضو التناسـل عقاباً على ما يستشـعره الطفل الذكر من دوافع ليبيدية تجاه موضوع محرمي»[2].

والأرجـح أن تكـون «عقـدة الخصـاء» هي التـي تكمـن وراء موقفـه الغريب مـن الختان و«حسـون» المطهـر الذي أصبح عـدواً لدوداً بالنسـبة إليه، بـل إن كراهيته لـ «حسـون» تمتد كـي تشـمل الآخريـن الذين كانـوا حاضريـن لحظة إجـراء الختان الـذي كان يعـده ضرباً من «الاغتصاب»، أو ضرباً من «الجريمة» التي ترتكب ضد الإنسانية قاطبة:

«هذا هو حسـون المختن يقتحم رأسـي، جريمة اغتصاب ترتكب ضدي. لم يرتفع صوت ليقول لا، لم يشع هذا الخبر كجريمة شنيعة في حق البشرية، بل إن الذين حضروا الكارثة كانوا يصفقون، ويهللون، تغصب، هكذا يرصعون القناعات، كما هي نقوش الحناء»[3].

إن هذا الموقف الذي يتخذه «قابض» من الختان ناتج عن خوفه من فقدان فحولته، وهو ما يفسر لنا حنقه الشديد على «حصة» التي اتهمته في رجولته:

«مـا يؤلمنـي أن حصـة طعنتني في رجولتي، ألمحـت بالنظرات إلى أننـي ناقص الرجولة، وإزاء هذا التصرف الذي بدر منها، شـحن صدري بالحقد ناحيتها، وودت لو أنني أمسـكت

(1) الدكتور عبد المجيد سالمي وآخرون: معجم مصطلحات علم النفس. ص61

(2) الدكتور فرج عبدالقادر طه وآخرون: معجم علم النفس والتحليل النفسي. دار النهضة العربية للطباعة والنشر. الطبعة الأولى. بيروت (د.ت). ص292.

(3) الرواية. ص85.

بخناقها، وأزهقت روحها»[1].

ويتكـرر هذا الموقـف كذلك مع «تفاحـة» الضريرة التـي اتهمت «قابض» فـي فحولته[2]، وكذلك الأمر بالنسبة إلى «حمامة» التي ابتعدت عنه لأنه ليس «ذلك الفحل الذي يكسر شوكة امـرأة صحراويـة»[3] جبلية، على حد تعبير صوت «حمزة» الـذي ينصح «قابض» بالتنحي عن سبيل تلك المرأة التي لن يستطيع إشباع رغباتها:

«تحسس صدرك. لن تجد امرأة ما تنام على ناصية القلب، تحسس جسدك، لن تجد فحولة جديـرة بهوى امرأة.. اغرب يا قابض، فتش عن رجل ذاب في زحام التشـرد، فتش عن فحولة وئدت تحت سياط النداء الداخلي»[4].

فهذا الإحساس بالإحباط الجنسي لدى «قابض»، وهذا الخوف الشديد على فحولته، ليس له من تفسـير سـوى في ضوء عقدة أوديب التي تجعله يشعر بالذنب لارتباطه بموضوع محرم ديناً وأخلاقاً وعرفاً، أو مرفوض من «الأنا الأعلى»، وفق مصطلح التحليل النفسي الفرويدي.

6 - «**الأحلام** Les Rêves»:

وهي «سلسـلة من الهلاوس والتخيلات التي تحـدث لنا أثناء النوم. وتختلف الأحلام في مـدى تماسـكها ومنطقيتها. وعموماً فإن الحلـم يعد من أهم الحيل الأساسـية التي تلجأ إليها النفس البشـرية لإشـباع رغبتها ودوافعها، خاصة تلك التي يكون إشـباعها صعباً أو مسـتحيلاً في عالم الوقع»[5].

وهنا لابد أن نلفت النظر منذ البداية إلى أن الأحلام أو الكوابيس غدت من أساليب الرواية والقصـة التي توظف على نطاق واسـع في الآداب العربية والعالميـة، وبالتالي فإنها أصبحت أداة مـن الأدوات الفنيـة الرائجـة التي تكاد تدخـل في طبيعة الأدب السـردي المعاصر، وهذا يعنـي أنـه ليس بالضـرورة أن يكون اللجوء إلى الأحلام في أي عمـل روائي مظهراً من مظاهر التأثر بثقافة التحليل النفسي.

(1) الرواية. ص264.

(2) يرجع إلى الرواية. ص447.

(3) يرجع إلى الرواية. ص433.

(4) يرجع إلى الرواية. ص433.

(5) الدكتور فرج عبدالقادر طه وآخرون: معجم علم النفس والتحليل النفسي. ص180.

فهل هناك ما يجعلنا نرجح تأثر «علي أبو الريش» بتلك الثقافة؟

ليس من شـك في أن «علي أبو الريش» كان يسـتحضر في ذهنه موقف «سـيغموند فرويد» من الأحلام وهو يوظف بعض الأحلام في «الثنائية»، وهو ما يتراءى لنا بوضوح في الخامات التي نتمثل بها فيما يأتي:

- في الفصل الثاني من «الثنائية» ترى «عفراء» أحلاماً يصفها «قابض» على النحو الآتي:

«أختـي عفـراء كانت تجيء إلى أمي فـي الصباح، تحمـل قلبها الصغير علـى كفها، قائلة: أمـي.. حلمت اليوم أني أشـمر عن سـاقي، وأخـوض في بحر، لونه كلون الـدم.. أمي.. أمي، حلمت أني دخلت حقلاً مزروعاً بأشـجار سامقة، واحدة منها وخزتني بشوكة أدمت جسدي، لكن مع ذلك شعرت بلذة وسعادة متناهيتين..»[1].

إن رمـوز مثـل هـذه الأحلام ذات دلالـة لا تخفى علـى أي مطلع على نظريـة «فرويد» في تفسـير الأحلام، فالبحر الذي لونه «كلون الدم»، و«الشوكة» التي وخزت «عفراء» في حلمها، كلها رموز تومئ إلى الطمث أو دم العذرية والعضو الذكري.

إن «عفراء» في مثل هذه الأحلام تعبر عن رغبتها المكبوتة في الزواج بعد نضوجها، أي إن الحلم في هذا الموقف يعد تحقيقاً لرغبة على حد تعبير «سيغموند فرويد»[2].

- في موقف من مواقف الفصل الثاني من الرواية يبرز «الصوت» المبهم (صوت «حمزة») كي يحاور «قابض» في موضوع «الجريمة» المرتكبة ضد الفتاة الضريرة «تفاحة»، ويحاول أن يجره إلى الاعتراف بتلك الجريمة:

«إنـك يـا قابض تفصح عن رغبة كامنة، فقـد تكون أنت الجاني أو أنـك تحلم بأن تفعل ما تفكر فيه، وتعتقد أنه أمر سراب»[3].

فـ «الصـوت» هنا يفسـر الكوابيس التـي كانت تعـذب «قابـض»، وخاصـة المتعلقة منها بالضحيـة «تفاحـة» بأنهـا تفصـح عن «رغبـة كامنـة» أو مكبوتة مسـتحيلة التحقيق فـي الحياة الواقعية ترقد في أعماق «قابض» مستخدماً مصطلحات «فرويد» استخداماً مقصوداً.

---

(1) الرواية. ص78-79.

(2) يرجع إلى «تفسير الأحلام» لسيغموند فرويد. ترجمة مصطفى صفوان. دار المعارف. ط2. القاهرة 1969.

(3) الرواية. ص144.

- فـي الفصـل الثالث مـن الرواية يـرى «قابض» حلمـاً غريباً فـي بنائه ويسـرد تفاصيله لـ «حمامة» المرأة الجبلية على النحو الآتي:

«في الليلة الفائتة، حلمت، أني أمتطي صهوة حيوان، حيوان له وجه إنسـان قبيح الملامح، وجسـد حصان. كان يطير بي في سـرعة فائقة، وبين فينة وأخرى يتوقف، يشـرب من آبار في الطريق، ثم يمضي، وعند حافة واد سحيق، يتوقف، يظل هكذا فترة وجيزة، ثم يصهل بصوت عـالٍ، وينزل فـي الوادي، هنـاك، عند القاع السـحيق، تتلقفـه حفرة عميقة، يغـوص الحصان وأنـا فوق ظهره، أصرخ..، بينما الحصان يصهل فرحاً، وحينما دخلت الحفرة، كانت باتسـاع عرض هذا الوادي، شـاهدت أشـكالاً غريبة الملامح لم أرها من قبل، نسـاء ورجالاً، الرجال طوال القامة، ورؤوسـهم بضخامة تلك الصخرة القريبة (مشـيراً إلى صخرة قريبة) أجسادهم عارية، ملفوفة بشـعر كثيف، عيونهم كالجمر، بينما النسـاء، يشيع منهن بياض ناصع، عاريات كاسيات، شعورهن انحدرت حتى القدمين»[1].

وفي هذا الموقف يعمد كاتب «الثنائية» إلى الإيحاء المباشر الذي يحيل على مرجعية ثقافة التحليل النفسي الفرويدي، فيجعل «حمامة» هي التي تفسر هذا الحلم الذي رآه «قابض»:

«ابتسـمت المرأة (أي حمامة)، تنهـدت، تفحصت وجهي ملياً، ثم فتحت راحتيها وكأنها تقـرأ فيها شـيئاً وقالت بصـوت خفيض.. يـا قابض، الحصـان الذي كنت تمتطيـه، هو خوف فظيع تملّك لبك، أما الوادي فهو الاتسـاع الذي يضم الجهات الأربع، والحفرة السـحيقة هي المجهول الذي تفكر فيه، والدكة الفاخرة، هي غرفة الزفاف، أما النسـاء العاريات الكاسيات، فهن يحملن ملامح امرأة تعشقها»[2].

وإذا كانـت العناصـر الأولى لهذا التفسـير لا تجـد مرجعيتها في ثقافة التحليل النفسـي إلا بشـئ مـن التكلف والافتئـات، فإن العناصـر الأخيرة منه تحيـل على تلك الثقافـة بوضوح لا يحتاج إلى شرح.

إلا أننا نظل نتسـاءل عن هذه المرأة التي «يعشـقها» بطل الرواية، هل هي «حصة»؟ أم أنها «تفاحة»؟

---

(1) الرواية. ص175.

(2) الرواية. ص176.

الحقيقة أن «قابض» لم يكن متعلقاً في أعماقه لا بهذه ولا بتلك، ولكنه كان متعلقاً بوالدته «أمينة»، ولذلك فإنه يتخلى عن «حصة» و«تفاحة»، ويتخلى عن «حمامة» ذاتها، التي فسرت الحلم الذي رآه، ولكنه ظل متعلقاً بـ «آمنة» حتى بعد موتها، وهو ما يتراءى لنا بما لا يدع مجالاً للشك في سياق هذيان «قابض» و«هلوساته»، التي كانت تترى على النحو الآتي:

«إنني الآن أستطيع أن أقول إنني أقوى رجل في العالم، وأية امرأة في هذا الوجود، تتمنى أن أكون لها بعلاً، سترضخ تحت قدمي، ستهبني جسدها طيعة، وستقول لبيك.. لبيك، خادمتك بين يديك.. إنك يا أمينة، محكوم عليك منذ أن اندلقت من رحم أمك، أن تكوني امرأة خاضعة، وليس شهوان وحده الذي.. الذي ركعت بين يديه، بل أنا كذلك، أنا قابض بن عفصان، الذي ستأتين إليّ نادمة، تطلبين الصفح والغفران.. ولكن لن أكون كما كان شهوان، بل سأغدقك بالحب، سأملأ عينيك بشرارة العواطف الجياشة، ستشعرين معي أنك تولدين من جديد»[1].

فمثل هذا النص يؤكد أن «قابض» يحلم بأي امرأة أخرى غير والدته «أمينة».

وأياً ما يكن فإن الذي نخلص إليه في موضوع الأحلام في هذه الرواية، أن كاتب «الثنائية» كان حريصاً على توظيف تلك الأحلام في ضوء ثقافة التحليل النفسي خاصة، وأنه فصّل تلك الأحلام وفق مواصفات «سيغموند فرويد».

وبعد، فإذا كانت ثقافة التحليل النفسي في «الثنائية» قد تجلت من خلال «هذا الاضطهاد»، و«الهلوسة»، و«السادية»، و«عقدة أوديب»، و«الأحلام»، فما أثر ذلك كله في بنيتها الفكرية والجمالية؟

1 - البنية الفكرية:

يتجلى أثر ثقافة التحليل النفسي فيها من خلال النزعة «الدوغمائية» التي يمكن أن تحجب الحقيقة النفسية أو الاجتماعية أو التاريخية، على نحو ما تحجبها الرؤى الأيديولوجية المتزمتة الصارمة تماماً، خاصة وأن كثيراً من نظريات «سيغموند فرويد» التي كانت تشكل حجر الزاوية في منهج التحليل النفسي قد لقيت معارضات جادة على أيدي تلامذته أنفسهم[2].

---

(1) الرواية. ص308.

(2) من المعترضين على فرويد «آدلر» و«يونغ» و«لاكان» و«فيرنان» الذي يعترض ـ باسم علم النفس التاريخي ـ

وهـذا ليـس طعنـاً عاماً فـي نظريات علم النفـس، بل في نظريـة التحليل النفسـي تحديداً؛ لأنّ علـم النفـس يمكـن أن يوثق عرى إحسـاس الكتّاب «بالواقع ويرهـف ملكات الملاحظة لديهـم»[1]، علـى حـد تعبير «رينيـه ويليك». وقد حاول «علـي أبو الريش» في هـذه الرواية أن يربـط رؤى هذه الرواية بالواقع المحلي معبراً عن تعلقه بالماضي المحلي موظفاً رموزاً تراثية معروفـة، كالبحـر والنخيل والصحـراء وما إلى ذلك مما راج في أعمـال عدد كبير من الكتاب الإماراتييـن[2]، ولكن الرؤية الفكرية التي أضعفت تلك الرؤى وحجبتها أو كادت، هي الرؤية الفرويديـة في التحليل النفسـي، وهو ما يؤكد أن المعرفة النظريـة بعلم النفس قد تفيد الكاتب إذا هضمهـا وتمثلهـا دون أن يتقيد بها في أعمالـه الإبداعية، لأنها تقتـل رؤاه الفكرية التلقائية الأصيلـة، وتقيّـد علاقتـه بالواقـع، وتعشـي بصيرته فتحـد من قدرتهـا على النفـاذ إلى جوهر الظاهرة الاجتماعية والسـيكولوجية، تلك القدرة التي تميز المبدعين الأفذاذ الذين يحدسـون الحقائق حدسـاً، ولكن حدوسـهم تلك تظل قناديل تبدد سجف العتمة في دروب علماء علم النفس وهم يتوغلون في كهوف النفس البشرية. و«سيغموند فرويد» نفسه يعترف بفضل هؤلاء المبدعين وينوه بهم:

«والشـعراء والروائيـون حلفـاء كـرام على كل حـال، ومن الواجـب تقدير شـهادتهم حق قدرهـا، لأنهـم يعرفون، فيما بين السـماء والأرض، بأشـياء كثيرة لا تجرؤ حكمتنا المدرسـية على أن تحلم بها بعد، وهـم، في معرفة النفس البشرية، معلمونا وأساتذتنا، نحن معشر العامة،

«على الطابع التفسيري الأحادي لأسطورة أوديب في النظرية الفرويدية»، كما يجعل كلود ليفي شتراوس Cl.Levi-Strauss من النظرية الفرويدية «إحدى روايات Une Version هذه الأسطورة. ويرد غرين على ذلك بصورة دوغمائية مريبة: ما دامت هناك أسرة، هنالك أوديب!». (يرجع إلى كتاب «مدخل إلى مناهج النقد الأدبي». تأليف مجموعة من الكتاب. ترجمة د. رضوان ظاظا. ص133»).

(1) رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب. ترجمة محيي الدين صبحي. مراجعة الدكتور حسام الخطيب منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. دمشق (د.ت). ص118.

(2) يرجع إلى بحث الدكتور إبراهيم السعافين «الرواية والقصة الإماراتية والتراث الشعبي». «شبكة المرايا الثقافية». شبكة الإنترنت. موقع (http://www.marayanet/stories/study1.htmpage1of17) ويرجع كذلك إلى كتاب «صراع الأجيال في الرواية الإماراتية» للدكتور الرشيد بوشعير. دار الأهالي. الطبعة الأولى. دمشق 1997، وإلى كتاب «مدخل إلى القصة الإماراتية» للدكتور الرشيد بوشعير أيضاً. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. الطبعة الأولى. الشارقة 1998، وإلى كتابه «صورة البحر في القصة القصيرة الإماراتية». حوليات كلية الآداب بجامعة الكويت. الرسالة 135. الكويت 1999.

لأنهم ينهلون من موارد لم نفلح بعد في تسهيل ورودها على العلم»[1].

2 - **البنية الجمالية:**

وقد تأثرت هذه البنية تأثراً عميقاً بثقافة التحليل النفسي التي تسود «الثنائية»؛ وهو ما يتراءى لنا خاصة في بناء الشخصيات التي كانت تحيط بـ «قابض» البطل المحوري في الرواية، تلك الشخصيات التي كانت تتخذ قيمتها من علاقتها بـ «قابض» لا غير، وبالتالي فإنها لم تتمتع بالحرية الكافية في حركتها ونموها، بل إن شخصية «قابض» نفسها كانت أسيرة رؤية الكاتب بوصفها تحاول التحرر من «عقدة أوديب» دون جدوى.

ومن مظاهر تشكل جماليات «الثنائية» بفعل ثقافة التحليل النفسي، ذلك اللجوء إلى تقنية «تيار الوعي» وتقنية «التداعي الحر».

وهما من التقنيات الجمالية ذات الصلة بالتحليل النفسي، وخاصة «التداعي الحر Free Association» الذي كان «فرويد» يعتد به بوصفه يتيح للمريض أن يقول «كل شيء في تلقائية دون انتقاء أو تعمد، مهما كان تافهاً أو مستهجناً»[2].

فالمصطلح ـ كما نرى ـ استخدم بداية في التحليل النفسي التطبيقي أو العملي، ثم انتقل بعد ذلك إلى الإبداع الروائي ونقده.

وقد مارس كل من «تيار الوعي» و«التداعي الحر» و«الاسترجاع» و«الهذاء» و«الهلوسة»، و«الأحلام» تأثيراً عميقاً في بناء الرواية، وهو ما يشكل ظاهرة جمالية تحسب في رصيد «الثنائية» بلا ريب، وذلك بحكم كون هذه التقنيات من التقنيات التي أصبحت عنواناً للمعاصرة في كتابة الرواية، ولكن الإكثار من هذه التقنيات أساء إلى بناء الرواية من ناحية أخرى؛ إذ جاء بناؤها مفككاً، وجاءت أحداثها متراصفة مثل الفسيفساء، وأصبح القارئ ما يكاد يمسك بخيط السرد في الرواية حتى ينقطع ويتلاشى في زحمة تلك التقنيات، وأصبحت الشخصيات تحضر وتغيب دون ضوابط فنية، وكأنها توجد وتتحرك في ذهن «قابض» أكثر من وجودها وتحركها في الفضاء أو الحيز الروائي.

---

(1) سيغموند فرويد: الهذيان والأحلام في الفن. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة للطباعة والنشر. الطبعة الثالثة. بيروت 1986. ص7.

(2) الدكتور فرج عبدالقادر وآخرون: «معجم علم النفس والتحليل النفسي». ص110.

كمـا أن اللغـة الروائيـة لـم تنج من أثر ثقافة التحليل النفسـي؛ فاتسـمت بالتقطيع على نحو ما شـاع في كتابات «التعبيريين Expressionniste»، كما اتسـمت بالتوتر الشديد الذي عكس الاضطرابـات الذهنية التي كانت تنتاب بطل الرواية، ويعبر عن قلق مرضي مزمن، ولكن على الرغم من ذلك كله فإن لغة الرواية تظل لغة شاعرية متألقة حادة كالشفرة.

* * *

وبعـد، فالـذي نخلص إليه أن «علي أبو الريش» في «ثنائية مجبل بن شـهوان» قد صدر عن الثقافـة النظريـة للتحليل النفسـي التي تجلت خاصة فـي «هذاء الاضطهاد»، و«الهلوسـة»، و «السـادية»، و «عقدة أوديـب»، و «عقدة الخصاء»، و «الأحلام»، وأن هذه الثقافة قد مارسـت تأثيراً قوياً في تشـكيل الرؤى الفكرية والجمالية في الرواية، وذلك من حيث طبيعة المضمون الدوغمائي، ومن حيث بناء الأحداث، وبناء الشخصيات، وبناء الفضاء، وبناء اللغة.

ولذلـك فإن «الثنائية» تعد حلقة جديدة في سلسـلة أعمال «علي أبـو الريش» الروائية التي بدأها برواية «الاعتراف» التي نهج فيها نهجاً تقليدياً يستمر في روايته الثانية «السيف والزهرة»، ثـم يتخلى عن هـذا النهج ويتبنى نهجاً جديداً يمتح من جماليـات نظرية الرواية المعاصرة في روايتيه «تل الصنم» و«نافذة الجنون»، ثم في «الثنائية» التي تعد صورة أكثر نضجاً بالقياس إلى أعماله الأخرى، وهو ذات المنهج الذي سوف نراه في روايته «سلايم» فيما بعد.

وإذا كان «علي أبو الريش» قد تمثل بعض معطيات مدرسة التحليل النفسي في «تل الصنم» و«نافـذة الجنون»، فإنـه يتقيد كثيراً بتفصيلات تلك المعطيات التـي تحول دون تحقيق الرؤية الموضوعية العفوية.

توظيف القصص الديني في «ك - ص/ ثلاثية الحرب والماء والتراب» لـ «علي أبو الريش»

العلاقة بين الأدب والدين علاقة وطيدة وعريقة، وليست علاقة واهية وطارئة؛ فمنذ فجر التاريخ كانت الكلمة الشاعرة تختلط مع التراتيل الدينية والسحر وبخور المعابد، وعندما ولدت الملحمة والشعر المسرحي كان الأدب ينهل من نبع الدين، ويكفي أن نتمثل هنا بأعمال «هوميروس» و«إسخيل» و«سوفوكل» و«يوربيد» و«فرجيل» و«سينكا».

يمكن أن تكون هذه العلاقة علاقة عضوية باطنية، ويمكن أن تكون علاقة شكلية ظاهرية؛ فهي علاقة عضوية باطنية عندما تتمازج أهداف وغايات الأدب بأهداف وغايات الدين، وهي علاقة شكلية ظاهرية عندما يلجأ الأدب إلى المتن الديني فينهل من خاماته القصصية ومواقفه ورؤاه وأساليبه، ويوظفها في سياقات جديدة.

ويكفي في هذا المقام أن نتمثل لهذه العلاقة بأشعار «محمد إقبال» وأشعار النساك والزهاد التي تتواصل مع المتون الدينية تواصلاً عضوياً باطنياً، ونصوص أدبية مثل «يوسف وزليخا» في أعمال «الفردوسي» أو «الجامي»[1]، و«الشيطان» في «الفردوس المفقود»[2] لـ «ملتن»، وفي «فاوست»[3] لـ «غوتة»، و«أهل الكهف»[4] لـ«توفيق الحكيم»، و«أولاد حارتنا»[5] لنجيب محفوظ، و«عزازيل»[6] ليوسف عز الدين وغيرها كثير.

ونلفت النظر هنا إلى أننا نفضل استخدام مصطلح «التوظيف» بدلاً من مصطلح «التناص» الذي تستخدمه «جوليا كريستيفا» و«جيرار جينيت» وغيرهما؛ لأن مصطلح «التناص» الذي يقصد به تداخل النصوص وتقاطعها شكلاً أو مضموناً، تصريحاً أو تلميحاً، يختلف في دلالته

(1) يرجع إلى «الأدب المقارن» للدكتور محمد غنيمي هلال. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة 1977 ص 302

(2) نقلاً عن المرجع ذاته. ص 303

(3) غوتة: فاوست (الترجمة الفرنسية).

(4) توفيق الحكيم: أهل الكهف. المطبعة النموذجية. القاهرة 1933

(5) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا: دار الآداب. الطبعة الثانية. بيروت 1972

(6) يوسف عز الدين: عزازيل. دار الشروق. الطبعة التاسعة القاهرة 2009.

عن مصطلح «التوظيف» الذي يعني «استثمار Investissement» خامات سردية أو تاريخية أو دينية في سياق سيميولوجي جديد يتضمن رؤى جديدة.

وإذا كان يمكـن لــ «التنـاص» أن يقـدم قـراءة جديـدة لامتصـاص أو تكثيـف النصـوص المتداخلة، فإن «التوظيف» يعد أكثر دلالة على معنى «الاستثمار» المستهدف في هذه الدراسة.

إن «ثلاثيـة الحـب والمـاء والتـراب» رواية إشـكالية تعد علامـة فارقة في أعمـال الكاتب الإماراتي «علي أبو الريش» الذي كان في أعماله السابقة مرتبطاً على نحو ما بالقضايا الإماراتية أو الخليجيـة المحليـة، وخاصـة قضايا صـراع الأجيال والموقـف من القيـم الاجتماعية التي تحاصر الفرد الذي يعاني من الاستلاب والاغتراب في عالم مغلق صامد أمام رياح التغيير.

وقد يطرح أبو الريش قضايا وجودية في بعض أعماله، على نحو ما فعل في «نافذة الجنون» أو فـي «تل الصنم» أو «سـلايم»، ولكن تلك القضايا تظـل على صلة وثيقة بالبيئة المحلية، أما هـذه الروايـة الثلاثية فإنهـا تطرح قضايا فكريـة ميتافيزيقية تتجاوز تلك البيئـة، على الرغم من اتخاذ الكاتب قرية «معيريض» والبحر والصحراء و«شمل فوق» و«السيح» و«جلفار» مسرحًا لأحـداث روايتـه، وعلـى الرغم من محاولتـه الدائبة للاتـكاء على رموز محلية ترسـخت في أدبيات الإبداع السردي الإماراتي، كرمز الماء (البحر)، ورمز التراب (الصحراء).

ومع ذلك فإن فضاءات البيئة المحلية ودلالات الرموز ذات المرجعية المحلية لم تسـتطع أبداً أن تجعل هذا العمل الروائي عملاً واقعياً.

وأياً ما يكن فالذي يهمنا في هذه الدراسة هو توظيف الخامات السردية المستقاة من المتون الدينية تحديداً، وفي مقدمة هذه المتون القرآن الكريم.

وإذا أردنا أن نسـتقصي الخامات القرآنية التي وظفها أبو الريش في ثلاثيته فإننا نسـتطيع أن نحصي منها الكثير، ويكفي أن نورد ما يأتي، على سبيل المثال لا الحصر:

أ – العنوان:

يذهـب الدكتور «سـلمان كاصـد» إلى أن عنوان هـذه الثلاثية (وهي فـي الحقيقة لا تتألف مـن ثلاثـة أجزاء كما جـرت العادة، بل تتألف من ثلاثة عناصر رئيسـة في بنيـة النص الروائي، كمـا أراد الكاتـب، وهي عناصر الحب، والماء، والتراب) «عنـوان بنية افتقار، حيث لا يكتفي

العنوان بذاته خالياً من النص. ومن المستحيل أن يكتفي العنوان بتفسير بعيد عن مفهوم داخل النص، وبخاصة إذا حمل رموزاً دلالية من الصعب تفسيرها إلا بعد قراءة المتن الروائي، إذن العنوان بنية تسوّل...

«ك.ص» حرفان لا دلالة لهما خارج النص. فهما إشارة دلالية مجردة، حيث لا يرد اسم أية شخصية مبتدئاً بـ (ك) أو (ص)، على الرغم من تعدد أسماء الشخصيات (أبو متراس، شامة، عشبة، غاية، أبو مفتاح، سلوم، الوعل، عفراء)، أو أسماء القرى (معيريض، شمل فوق، السيح). وفي هذا الإطار لابد لنا من تتبع المواطن الخفية التي تقودنا إلى استكناه البُنى الدالة على معنى استخدام (ك.ص) بالعنوان، وذلك لأهميتهما، بحيث أصبحا «ثريا» أو «عتبة» للنص الروائي...

يبدو أن لعبة العنوان تتجسد في غموضه من جهة، وفي استبداله بالهامش شرحاً «ثلاثية الحب والماء والتراب» باعتباره عنواناً شارحاً للرمز (ك.ص).

أما العنوان الشارح فهو توصيف جغرافي ومعنوي للحكاية نفسها، بما يعني الحب بين الماء والصحراء، وهذا يقودنا حتماً إلى أن نناقش فكرة الرواية الأساسية التي تعني الحب بين مجتمعين عاشهما الروائي، وهما مجتمع القرية (معيريض) ومجتمع البدو (الصحراء)»[1].

ونحن نتفق مع الدكتور «كاصد» على أهمية العنوان بوصفه مفتاح النص أو «عتبته» التي تفضي بنا إلى متنه، باصطلاح «جيرار جينيت»، ولكننا نختلف معه في ربط دلالة عنوان هذه الثلاثية «بفكرة الرواية الأساسية التي تعني الحب بين مجتمعين عاشهما الروائي، وهما مجتمع القرية، ومجتمع البدو»؛ لأنّ الفكرة الأساس في هذه الرواية تتجاوز الواقع المحلي إلى آفاق ميتافيزيقية وفكرية، كما سنرى لاحقاً، وبالتالي فإن قراءة هذه الرواية الإشكالية بوصفها تجسيدًا «لمعاناة المرأة في مجتمع مغلق» يعني الإصرار على ربطها بالواقع المحلي، وخاصة بما يتصل بوضع المرأة في هذا الواقع.

كما أن ربط هذا العنوان الذي ينطوي على تغامض مقصود، [على طريقة ما بعد الحداثيين الذين يتعمدون أن يبدعوا نصوصاً ملغزة بغرض إحلال القارئ المبدع المنتج للمعنى محل

(1) الدكتور سلمان كاصد: «ك. ص ثلاثية الحب والماء والتراب/ لعلي أبو الريش. ثنائيات تجسد معاناة المرأة في مجتمع مغلق». الملحق الثقافي لجريدة الخليج. عدد 10240/ السبت 16 جمادى الأولى 1428هـ 2 يونيو 2007 ص 5

المؤلـف «الميـت»، على حد ما ذهب إليه «بارت»] بثنائية القرية والبادية يظل ربطًا واهيًا؛ لأن هنـاك ثلاثة عناصر مسـتقلة في العنوان الهامشـي الذي يفترض فيه أن يكون تفسـيرًا للحرفين البارزيـن (ك.ص)، وهـي عناصر الحب، والمـاء، والتراب، ولو كانت لعبـة الحروف مرتبطة بهذه العناصر لعنون الكاتب ثلاثيته بثلاثة حروف يرمز كل حرف منها إلى عنصر من العناصر الثلاثة.

ومـا أراه حلاً مناسـباً للغز العنـوان هو أن الكاتب أراد أن يمتح من أسـاليب القرآن الكريم في بعض السـور التي تسـتهل بحروف، مثل ﴿الٓمٓ﴾ في سـورة «البقرة»، و﴿الٓر﴾ في سـورة «الحِجـر»، و«طـه» في «سـورة طـه»، و﴿طسٓمٓ﴾ في سـورة «القصـص»، و«حم» في «سـورة الأحقاف»، و«ق» في سورة «ق» وهلم جراً.

ولعـل الكاتب يريد الإيحاء في روايته بالعودة إلـى أبجدية بناء الكون وإعادة صياغته على نحـو يحدد معرفتنا بطبيعة العلاقة بين الحقيقة والوهم، وبطبيعة الوجود، وبطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، مستأنسـاً بسـورة «مريم» التي تستهل بقوله تعالى ﴿كٓهيعٓصٓ﴾؛ فاتخذ أبو الريش الحرف الأول (ك) والحرف الأخير (ص)، مستحضراً هذا المصدر القرآني.

ب - المعجم الديني:

تتناثـر فـي هـذه الرواية كثير مـن المفـردات والاصطلاحـات الدينية، مـن مثـل «التيه»[1] و«الصلـب»[2]، و«الفيـض»[3]، و«قبـض الريـح»[4]، و«العهـد القديـم»[5]، و«المغفـرة والصكوك»[6].

وكثير من الخامات الأسـلوبية في هذه الرواية مسـتقاة من أساليب القرآن الكريم، من مثل «منـذ فجـر التاريخ والنسـاء هكذا هن حـرث للرجـال»[7]، و«يخفض جناح الـذل من رحمة

(1) علي أبو الريش: ك.ص/ ثلاثية الحب والماء والتراب. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات/ وزارة الثقافة والشباب. أبو ظبي 2007 ص 335

(2) المصدر نفسه. ص 401

(3) المصدر نفسه. ص 485

(4) المصدر نفسه. ص 494

(5) المصدر نفسه. ص 494

(6) المصدر نفسه. ص 692

(7) المصدر نفسه. ص 533

أنثوية»[1]، و«انتبذ مكاناً معيناً»[2].

ج - قصص ديني عام:

وهذا القصص الديني العام يتراءى بتفاوت في المتن الروائي، وهو يشكل حضوراً هامشياً في بناء هذا المتن، لأنه يرد في سياقات فرعية تثري الرؤية السردية، ولكنها لا تحل محلها ولا توازيها في الدلالة، ولذلك فإنه يمكن الاستغناء عنها دون أن يختل بناء الرواية.

ويمكن أن نتمثل لذلك بالعينات الآتية من هذه القصص:

1 - قصة أهل الكهف:

تأتي الإشارة إليها في سياق تأملات «بو متراس» الذي اعتزل الناس في الصحراء وأخذ يتلمس نقوداً معدنية ويتساءل عن عصره كما كان أهل الكهف يتساءلون:

«قال: يا إلهي كم مضى من الزمن على هذه النقود: هل قضت طويلاً.. وكم يوماً؟ أو أشهراً أو سنة.. ثم يصحح سؤاله قائلاً: لكن الزمن الذي يربض على كاهل هذه النقود يدل على أنني نمت طويلاً.. هل مت.. ثم عدت إلى الحياة؟، فلا أذكر أن زارني ملاك ليحاسبني أم أنا بلا أخطاء.. وإذا كنت كذلك فلماذا لم أدخل الجنة.. أنا لم أدخل الجنة ولا النار إذا أنا لم أمت، لكني أيضاً لم أنم، لا أذكر أحداً قد نام أياماً متوالية أو شهوراً أو سنوات سوى أهل الكهف»[3].

2 - قصة يونس عليه السلام:

وتستحضر هذه القصة في سياق سرد «الوعل» لحكايته مع الطائر الضخم الذي أنقذه من موقف حرج:

«بعد مضي زمان نزل الكائن الضخم إلى سطح بحر كي يغط تحت ظلمات دامسة. وبخطفة رائعة متقنة سمعت شهيق سمكة عظيمة تفتح فكين أشبه بفراغ متناه يصل إلى قرار مكين معتم.. غصت في الأعماق، استدرت باتجاه أحشاء وأشعة لينة، أكلت وشربت، لأول

---

(1) المصدر نفسه. ص 631

(2) المصدر نفسه. ص 674

(3) الرواية. ص 699

مرة في حياتي أشعر أنني أملأ جوفاً بما لذ وطاب، لم أصدق أنني أعيش في أحشاء سمكة»[1].

3 – **قصة ذي القرنين:**

يرتبط ذو القرنين في الرواية بأرض «الزباء» التي كانت مهد الأساطير والناس النجباء، وقيل إن في هذا المكان كان يستوطن بشر حكموا تحت اسم «مملكة الزباء»[2]، وهي امرأة استطاعت أن تدير شؤون مملكتها بحزم ودهاء.

***

وما من شك في أن مثل هذه الخامات القصصية والفضاءات الدينية التي لم توظف في بناء الرواية تشكل خلفية مناسبة للخامات القصصية الدينية الأخرى التي وظفت بمنهجية تتسم بكثير من الإبداع والطرافة؛ لأن الكاتب شحنها بكثير من الرؤى الفكرية وطوعها للتعبير عن موقفه من العالم، على الرغم من تحفظنا على مجمل هذه الرؤى.

وقبل الخوض في تفاصيل هذا التوظيف المبدع لهذه القصص الدينية يجدر بنا أن نحدد هذه القصص ثم نلخص أهم أحداثها دون حرص على الموازنة بين المصادر والتشكيلات التخييلية.

هذه القصص تتمثل في قصة السيدة مريم العذراء، وقصة عيسى، وقصة موسى عليهما السلام.

أ – **قصة السيدة مريم:**

تتراءى هذه القصة من خلال سلوك «شامة» التي تمردت على قيم «معيريض» وضاقت ذرعا بخنوع والدتها «عفراء» لوالدها «أبو مفتاح» وفناء «غاية» صديقتها الحميمة في خدمة زوجها، على الرغم من تعلقها برجل آخر، وهو «سالم» الذي أحبته وأخلصت له، فتنكر لها وهجرها.

يتجذر هذا التمرد على قيم «معيريض» في أعماق شامة فيغدو تمرداً على الرجل من حيث كونه رجلاً، وتتعاطف مع المرأة بوصفها ضحية الرجل وضحية الطبيعة: «النساء هن فرائس

(1) الرواية. ص 540

(2) الرواية. ص 475

هذا الكون وضحايا خطيئته»[1].

ومن هنا نرى «شامة» تغادر منزل والدها، وتغادر «معيريض»؛ كي تهيم على وجهها ملتمسة سعادتها في البحر الذي يذكرها بطيف صائد سمك كان قد داعبها ذات يوم ومنحها سمكة.

يكتسـي البحر بالنسـبة إلى «شامة» سـرابيل أسـطورية، ويصبح معادلاً موضوعياً للرجل، ولذلك نراها تنتشي كلما غاصت في لجته:

«للبحـر رائحة ولزوجة ومذاق بطعم العرق الذكوري.. كنت وحيدة عند السـاحل، عندما داهمتني رغبة في ذات يوم بأن أجرح إبهام يدي اليمنى لأرى كيف تمتزج الدماء بالماء، شهدت لونًـا قانيًا ثم اكتسـب اللون مع الماء لغة الـورود المجروحة. أخذت حفنة مـن الماء الملون، شـممتها ثم وضعت على لسـاني قطرة ملوحة الماء مع مرارة الدماء. كان الطعم أشـبه بمذاق الخبز المغسول بنيران الشهوات المسائية، استيقظت تحت الجلد شياطين الأرض، وجند من السماء كانت تحرسني. فتحت عيني على هياج الموج. فتحت قلبي على ضجيج الجسد. تنبه الرأس، رفعت سـاقيّ ودخلت في عمق الماء نافرة، لم يفصح البحر عن شـيء، لكنني فهمت أن البحـر كالأوغاد، عندما يحتضن أنثى فإنه يتـورم وجده ويحتد ويحتدم ويداعب، ويلاعب ويفضـي إلى شراسـة حيوانيـة، يطارد في غاباته الموحشـة أرنبة مذعورة، كنـت أحس باللذة، وكنت أتلفت خشية أن يكتشف أحد لون الشهقات، فلم يمر أحد، لم يهاجم أحد هدأة المساء الرمادي»[2].

هكذا كانت علاقة «شامة» بالبحر تتسم بالحميمية والوجد العجائبي.

وعلى الرغم من أن شـامة لم تتزوج، ولـم تخالط رجلاً في حياتها، إلاّ أنها تحمل وتنجب صبياً تطلق عليه اسم «الوعل».

إنها معجزة إلهية تؤكد مدى تماهي «شامة» مع السيدة مريم العذراء، وهناك تفاصيل أخرى فـي الروايـة تؤكد هذا التماهي كذلك؛ فعندما كانت «شـامة» حبلى فوجئت حين رأت «صينية ملأى بالخبز واللبن والعسـل والتمر»[3] عند باب مغارتها، وهو ما جعلها تتسـاءل: «أي جني

(1) الرواية. ص 24

(2) الرواية. ص 604

(3) الرواية. ص 156

كريم هذا يغدق على فتاة غريبة بكل هذا الكرم؟»[1].

وفـي موقـف آخر مـن مواقف الرواية نرى «شـامة» تجلس فـي واحة نخيل تـأكل تمرًا في اطمئنان، وتشـيد بكرم هذا النوع من الأشـجار المثمرة: «الأشخاص يباركون النخل أكثر مما يباركون أنفسـهم.. النخلة الواحدة تطعم عشـرة أو عشرين شخصاً، تمنحهم الطعام والسكن، وتمنحهم أدوات الزينة والاسـتعمال اليومي.. ولولا إيمانهم القديم لقدس الناس هنا النخل، وناموا تحت جذورها متضرعين مبتهلين إليها.

إحـدى عشـرة تمرة تكفي لأن تكون وجبة كاملة، لشـخص واحد. هكـذا كانت أمي تقول لي.. إذن النخلة مستودع للبشر، وهي ابتسامة الروح عندما تكون حبلى بالعزوق»[2].

ومـا من شـك في أن هـذا الموقف الروائي مسـتوحى من قوله تعالـى: ﴿وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا ﴾[3]، وقولـه تعالـى: ﴿فَكُلِي وَٱشۡرَبِي وَقَرِّي عَيۡنٗاۖ فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ ٱلۡبَشَرِ أَحَدٗا فَقُولِيٓ إِنِّي نَذَرۡتُ لِلرَّحۡمَٰنِ صَوۡمٗا فَلَنۡ أُكَلِّمَ ٱلۡيَوۡمَ إِنسِيّٗا ﴾[4]

وإذا كان توظيـف مـادة تاريخيـة أو اجتماعيـة أو أدبيـة أو دينيـة يقتضـي بالضـرورة الميل عـن إعادة إنتاج هذه المادة أو إعادة نسـخها، والحرص على شـحن تلـك المادة برؤى فكرية وجماليـة جديدة تؤكد أصالة الكاتب وتمهر عمله بسـمة الإبداع، فإن السـؤال الذي ينبغي أن يطرح هنا هو: ماذا أضاف أبو الريش إلى هذه الخامة الدينية؟

إنَّ «علي أبو الريش» في هذه الرواية منح نفسه حرية واسعة في التعامل مع المادة القصصية الدينيـة، سـواء مـن حيث المبنى أم من حيـث المعنى؛ فمن حيث المبنى لـم يلتزم بقصة مريم الموجـزة المكثفـة كما وردت فـي القرآن الكريم، وإنمـا أضفى عليها من خيالـه المبدع كثيراً من التفاصيل التي رسـمت صورة مختلفة لهـا، حريصاً على تكييفها مع العصر الراهن، ولكن هذه الشخصية الجديدة تظل شخصية جوهرية أو إنسانية مجردة لا ترقى إلى مستوى الإقناع، ولذلك فإنها تعد امتدادًا لشـخصية «سـلايم»[5]، وشـخصية «زينة الملكة»[6]، وهما الاسـمان

(1) الصفحة نفسها.

(2) الرواية. ص 302

(3) سورة مريم. آية 25

(4) سورة مريم. آية 26

(5) علي أبو الريش: سلايم. دار شرقيات للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. القاهرة 1997

(6) علي أبو الريش: زينة الملكة. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. الطبعة الأولى. الشارقة 2004

اللذان اتخذهما الكاتب عنوانين لروايتين سابقتين.

وقد أدى التغيير في المبنى إلى تغيير في المعنى كذلك؛ فإذا كانت سيرة مريم في القرآن الكريم تستهدف تصحيح بعض الآراء المنحرفة المتصلة بالسيد المسيح مما كان يمتري فيه بعض الناس، كنفي الأبوة الإلهية عنه: ﴿مَا كَانَ لِلَّهِ أَن يَتَّخِذَ مِن وَلَدٍ سُبْحَانَهُ إِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ﴾[1]، فإن سيرة «شامة» في المتن الروائي تستهدف معنى متشعباً يمكن تحديد ملامحه على النحو الآتي:

1 - إن هناك «اختلالاً»[2] في موازين الكون الذي يغدو بنظرها أبله مأزوماً ومتآمراً، طالما أن عناصر النسق فيه تتشابه وتتناسل وتنبع من مصدر واحد بنظرها:

«كل الأشياء لديها متشابهة ومتناسلة من فيض واحد، البيدار كأبي مفتاح.. وأمين مثل أمها.. هناك قاسم مشترك يستولي على الكون، ولكن لا ينداح شيء عن الاستتباب، فالكون مأزوم، والأشياء فيه تخوض معركة الوجود بسلبية متناهية، لذلك يباد الجمال، وتنتهي السبل إلى عدم مزرٍ ومريب»[3].

كذلك هو الكون في نظر «شامة» التي لم تستطع أن تهتدي إلى سره وحكمته، فتطمئن، كما اهتدت السيدة مريم واطمأنت.

وفي موقف آخر من الرواية تراقب «شامة» ثعبانًا عاتيًا يلتف حول جدي ويفترسه، فترى في ذلك وجهاً آخر من أوجه اختلال الكون:

«لماذا وجدت الفرائس وبجانبها خلقت الضواري؟ هل كان سيختل ميزان الكون فيما لو تطهّر من الأنياب والمخالب؟ هزت رأسها، لو أنه أصبح هكذا لقلّت كمية الدماء المسفوكة على الأرض وزادت مقاديرها في الأجساد وارتوت الحياة بلون أكثر بياضاً، لكن ما نفع كل هذه الأسئلة والجدي الآن مطروح صريع هامد، بينما يقف الثعبان منتظرًا منتشيًا يلعق ثمن الظفر؟!»[4].

إن «شامة»، كما نرى، تقف عاجزة أمام طبيعة الكون المبهم، على نحو ميتافيزيقي وجودي

(1) سورة مريم. آية 35

(2) الرواية. ص 333

(3) الرواية. ص 371

(4) الرواية. ص 333

لا يختلف عن وجودية «سارتر» أو «كامو» أو «هايدغر».

يغـدو الكون بالنسـبة إلى «شـامة» عبثياً في جوهـره، ولذلك فإننا لا نسـتغرب عندما نراها تريد أن تنعزل عن الآخرين وتبحث عن حريتها المفقودة في المسـتحيل، أي في تجاوز ثنائية الذكورة والأنوثة والاستمتاع الجسدي والروحي بالاستغناء عن الرجل والاعتماد على ذاتها، بل وبالإنجاب دون ملامسة ذلك الرجل.

ومن هنا راحت «شـامة» ترثي والدتها المسـكينة التي «لم تبحث عن القوة في داخلها، بل راحت تتكئ على إرادة خارج الروح، لذا لم تجد شـيئاً»[1]، وكذلك الأمر بالنسـبة إلى «غاية» صديقتهـا التي فقدت إنسـانيتها، ومـورس عليها «البغي المبطن بالقيـم»[2]، على حد تعبيرها. ومـن هنا راحت «شـامة» أيضا تعبر عـن ابتهاجها بوجودهـا الذي صاغته بنفسـها، وبأمومتها الاستثنائية الرائعة:

«الآن أصبحـت لي مملكة، مملكتي الرائعة التي سـتخرجني من الضيـاع، المرأة لا تحس بكيانها إلا عندما ينبلج من جسـدها كائن يشـرب من دمها، وفرحتي أنا أكبر بكثير من كل نساء العالم، جلهن أنجبن، لكنهن بعد إفساد أجسادهن وتلويثها بأنفاس ذكورة فجة»[3].

إنها بهجة الأمومة وبهجة التمرد على سنة الكون والخلاص من «مؤامراته»، على حد تعبير «بو متراس» الذي يعد صنوًا لـ«شامة» في شطحاتها الميتافيزيقية، كما سنرى لاحقا.

2 - إن «شامة» - خلافًا للسيدة مريم - لم تكن سعادتها الوجودية الذاتية كاملة؛ لأنها كانت مشوبة بالقلق الناتج عن الشك الذي كان يراودها من حين إلى آخر.. الشك في أمومتها المعجزة؛ وذلك منذ أن كانت حبلى بـ«الوعل»: «هذا الكائن السليب يتحرك في الأحشاء كأنه جنين زنا أو أنه ابتسامة مسروقة من وجه لقيط»[4].

وتتوهم «شامة» حيناً أن والد «الوعل» هو ذلك البحار الذي داعبها يوماً ما في طفولتها[5]، وتتوهـم حيناً آخر بأن والده هو صنوها «أبو متراس»، ذلك الرجل الكهل الشـقي «الذي دعاها

---

(1) الرواية. ص 275

(2) الرواية. ص 17

(3) الرواية. ص 168

(4) الرواية. ص 544

(5) يرجع إلى الرواية. ص 430

ذات يوم إلى وقفة إرهاص»[1] عندما لمست إصبعه وهي تقدم له وعاء طعام يقتات منه.

ولكن «شـامة» تبدد شـكها كل مرة مؤكدة أن «الوعل» من نسغها الصافي: «هو من شحمي ولحمي، ولم يأت من فراغ الظهور الحامية، بل جاء من وعد ومن رعد الجسـد المترامي منذ بداية الساحل حتى نهاية السفوح الجبلية»[2].

3 - العلاقة الأوديبية:

يستثمر الكاتب في هذه الرواية ثقافته السيكولوجية، على نحو ما فعل في «ثنائية مجبل بن شهوان» من قبل، فيضفي على علاقة «شامة» بابنها «الوعل» ظلاً من الشك الماكر في براءتها؛ وذلك من خلال استحضار الأسطورة الأوديبية (نسبة إلى أوديب الإغريقي) وتأويلها تأويلاً فرويدياً (نسبة إلى فرويد عالم النفس).

وهذا «الشـك الماكـر» يتراءى في المبنى وفـي المعنى على حد سـواء؛ فمن حيث المبنى يسـتخدم أبو الريش أسـلوباً موحياً بالريبة في براءة علاقة «شـامة» بـ «الوعل» الذي غاب عنها لسـنوات ثم قابلته وقد أصبح شـاباً يافعاً، فنظرت إليه و«اشـتهته وقلبها رف كجناح طائر»[3]، على حد تعبير الراوي.

إن اختيـار الكاتب لفعل «الاشـتهاء» يهتك غشـاء البـراءة في العلاقة بيـن الأم وابنها، كما نرى.

وحتـى تتأكد «شـامة» من كون «الوعل» هـو ابنها الغائب، تلجأ إلى حيلـة دفعه إلى اعتلاء شـجرة غـاف شـائكة بحجة رغبتها فـي الحصول على غصـن تتخذه عصا تتـوكأ عليها، وهي تضمر البحث عن علامة «الوحمة» التي تميز ابنها عن غيره من سائر أبناء الآخرين:

«تسـلق الوعل الجذع السـميك، تشـبث بالأعواد المتدلية، علا، وعلا، غاص بين الكثافة والتعانـق، تـأوه متألماً من جروح الأشـواك العابسـة، لكنه أصـر.. اقتربت شـامة من الجذع، حاذتـه، وقفـت أسـفل الوعل، تفحصت فخذيـه المكشـوفتين، قرأت الملامح، ثـم بلا هدى

---

(1) الرواية. ص 575

(2) الرواية. ص 575

(3) الرواية. ص 566

صرخت: هو الوعل!»[1].

وبطبيعة الحال فإن تحديق «شـامة» في عورة «الوعل» على هذا النحو، يهتك غشاء البراءة في علاقتهما مرة أخرى.

ويصف الكاتب ردة فعل «الوعل» تجاه والدته باستخدام لفظ «الأنثى» بدلاً من الأم:

- «لا يشعر الوعل بأي لهفة تجاه هذه الأنثى»[2].

- «لا تتهور الأنثى إلا عندما تقف عند حافة جرف»[3].

وفي مواقف أخرى في الرواية يتجاوز الكاتب أسلوب التلميح الذي يخلخل براءة العلاقة بين «الوعل» ووالدته «شـامة» إلى التصريح المباشـر الذي يفصح عن رغباته الأوديبية الدفينة في «اللاشعور»:

«وقعت الواقعة، واشتد وجيب القلب، والتهب الرماد من تحت قدمي الوعل.. قال:

- هذه المرأة تجويف جنسي، أنثى يموء من تحت جلدها حجر ودهر.

نظـر إلى عينيها، وهي تضم جسـده الناحل وتعصره بعنف أنثوي، أيقظ حثالة المسـكوت عنـه، تهور، تطور، وخارت الأرض وماءت وعصف الكائن الشـيطاني في تجاويفه وتعاريجه وشـعابه، فعندمـا يلتقي كائـن فحل بعنفوان الصحـراء بأنثى، أيـاً كانت هذه الأنثـى، فإن أول مـا يخطـر على البال ذلك التشـويق المتدفق من أقـاص وعرة ومحاصرة، تسـتيقظ فجأة كأنها الزلـزال، تدحر المعانـي وتفتك بالمغزى، تفتك بالنظام الكوني داخل الجسـد، تؤلبه، وتثبت بقوة الطقوس المستفزة، ولا تقف عند حد المعرفة الآنية»[4].

إن الكاتـب في هذا الموقف يعبـر صراحة عن ميول «الوعل» الأوديبيـة، مؤكداً يقظة تلك النزوة الشيطانية التي ترقد في اللاوعي الباطن.

وفي فقرة أخرى يصف فيها الكاتب الأصداء السـيكولوجية للتعارف بين «شـامة» وابنها، يعبر الراوي عن إحساس «الوعل» بأسلوب أكثر شفافية وخدشاً للحياء:

---

(1) الرواية. ص 567

(2) الرواية. ص 568

(3) الرواية. ص 569

(4) الرواية. ص 611

«رفع الوعل بصره، اكتسب البريق، تلمظ، لعق لعابه، ثم خفض البصر، انطفأ، نام العويل في جسده واستتب، رتب مشيته ثم احتضن شامة، قبلها بشهوة لا تخفى وعورتها، لكنه جاهد كي يمنحها الفضيلة»[1].

❋ ❋ ❋

وأيا ما يكون الأمر فإن كل هذه الرؤى (أي رؤى اختلال موازين الكون في نظر «شامة»، وقلقها وشكها في مصدر أمومتها، وعلاقتها المريبة بابنها «الوعل») تشكل المعنى الذي اجتباه أبو الريش من قصة «مريم»، وهو ما يؤكد قدرته على توظيف خاماته، والتلاعب بها، وكأنها عجينة في كف ماهرة تشكلها كما تشاء.

ب – قصة «عيسى» عليه السلام:

تتراءى هذه القصة من خلال قصة «الوعل» الذي أنجبته «شامة»؛ فـ«الوعل» معادل موضوعي لـ«عيسى» عليه السلام، من حيث كونه قد ولد بمعجزة إلهية دون أب، ولذلك كانت تصرفاته استثنائية بوصفه مخلوقاً غير عاديّ، خرج من أحشاء امرأة غير عادية[2]، ولكنه بدلاً من أن يكون كما وصفته الآية القرآنية الكريمة: ﴿وَبَرًّا بِوَالِدَتِي وَلَمْ يَجْعَلْنِي جَبَّارًا شَقِيًّا﴾[3]، كان مشاكساً وعنيفاً ومخيفاً[4]؛ فمنذ صغره كانت الحيوانات تفزع عندما «يطلق صرخته المرعبة»[5]، كما أنه يترك أمه في صباه مفضلاً «الحرية كما يراها»[6]، ويصفه بعض الرواة لوالدته التي كانت تبحث عنه على النحو الآتي:

«وقال أحد الصبية:

– لقد شوهد يرعى مع الغنم، يسير على قدميه بحرية، ويبصق في العراء ساخرًا، شوهد يركل الحصى بقدميه ويضحك ساخرًا.

وقال آخر: نعم أنا شهدته بأم عينيّ هاتين يجري في العراء ويتسلق الشجر ويخطف

---

(1) الرواية. ص 612
(2) يرجع إلى الرواية. ص 293
(3) سورة مريم. آية 32
(4) يرجع إلى الرواية. ص 295
(5) الرواية. ص 295
(6) الرواية. ص 348

أعشـاش العصافير ويمضـي بصغارها وينتف الريش بمخالبه بوحشـية وضراوة. كان يسـهب فـي الزئير كالأسـد، وترتعد فرائصه، وترتعـش أوداجه، ويعرق وجهه، وتحمر عيناه، ويسـيل البصـاق من شـفتيه الغليظتيـن، كان أحياناً يرغـي كالجمل، وأحيانـاً ينهق كالحميـر، وأحيانا يصهل كالخيول»[1].

وعندما يظهر «الوعل» في «شـمل فوق» تختبئ النسـاء الحوامل خوفًا من إسـقاط الأجنة، ويهرولن باتجاه الأكواخ «وهن يشهقن ذعرًا وهلعًا»[2].

ويمسـك بعضهم بالوعل فيوسـعونه ضربًا ويصلبونه «على جذع شـجرة غاف»[3]، ولكنه يخـرج من محنتـه بهيئة «مهيبة»[4]، ويلجأ إلى قلعة حصينة بـ «شـمل فـوق»، يتربص بالناس، ويطـل بهيئته المرعبة من حين إلـى آخر، فتنكفئ المخلوقات في جحورهـا «كالفئران الهاربة مـن ويل مصيبة محدقة»[5]، ويضحك فترتجف الأرض وتميد تحت الأقدام[6]، ولذلك تتنكر له والدته «شـامة» وتتبرأ منه، وتكف عن النظر إليه بوصفه مخلّصاً «جاء يفك عضال الأمة من الغمة»[7].

وكما كانت «شامة» تعاني من القلق والشك في مصدر أمومتها كان «الوعل» كذلك يعاني، وكان السـؤال الذي يؤرقه هو السـؤال الوجودي المضني: «من أنا؟»[8]، كما أن والدته كانت تشكل لغزاً بالنسبة إليه، ولذلك يراها مصدراً لتعاسته:

«أبـدو الآن أتعس إنسـان على قيد الأرض، المهم في الأمـر.. ليس إن كانت هي عاهرة أم غيـر ذلك، أنا أعرف مغـزى الذكورة، وماذا تفعله الأوتاد حين تخـوض الغمار في الأجواف، إنها تخلق الشـيم والكرامة وتصبغ العالم من جديد تحت طائلة حياكة الحلم.. لم أكن مجرد حلم في رحم أمي، بل كنت شـبقًا قديمًا اعتلج في جسـدي كائنان، فكنت بعد ذلك، أنا، لكن

(1) الرواية. ص 429

(2) الرواية. ص 434

(3) الرواية. ص 459

(4) الصفحة نفسها.

(5) الرواية. ص 613

(6) يرجع إلى الرواية. ص 614

(7) الرواية. ص 488

(8) الرواية. ص 575

أين الكائن الآخر؟»[1].

إنها الأسئلة التي فجرها أبو الريش في رأس «وعله» الذي اختلف تماماً عن شخصية السيد المسيح، كما رسمته الكتب السماوية، سواء من حيث طبيعة القلق الوجودي الذي كان يعانيه أم من حيث سلوكه الذي جعله طاغية متجبّرًا يرعب الناس ويتربص بهم وهو رابض في قلعته كل هذا يؤكد مرة أخرى قدرة الكاتب على إعادة تشكيل المادة القصصية، على الرغم من أنه لم يستطع أن يقدم رؤية مقنعة بديلة عن رؤية «عيسى» عليه السلام، ولم يستطع أن يسوّغ رسالته في الحياة.

ج - قصة «موسى» عليه السلام:

تتراءى هذه القصة من خلال قصة «صالح أبو متراس» الكهل الذي اعتزل الناس وراح يضرب في مناكب الصحراء، باحثًا عن المجهول، فإذا به يرى فتاتين وقفتا بجانب بئر ماء، فاقترب منهما متأملاً ملامحهما الملائكية، وعرض عليهما مساعدته في «جذب الدلاء»[2]، وهو ما جعل والدهما «الرجل الضخم»[3] يسعى إليه ليجازيه:

«لقد حدثتني ابنتي عن موقفك الشهم، وأسعدني ذلك، وذاع صيتك بين رجال القبيلة، وها نحن جئناك لنقدم لك الولاء والطاعة. فاطلب ما شئت.. فلك الأمر، وعلينا الطاعة»[4].

فما من شك في أن مثل هذا الموقف في حياة «أبو متراس» مستوحى من موقف سقاية «موسى» عليه السلام لفتاتين منعهما الحياء من مزاحمة الرجال في ورود الماء في أرض «مدين»، فدعاه أبوهما ليجزيه أجر ما سقى لهما، وقد ورد ذكر هذا الموقف في قوله تعالى في سورة «القصص»: ﴿وَلَمَّا وَرَدَ مَآءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِّنَ ٱلنَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِن دُونِهِمُ ٱمْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ﴾[5]، وقوله: ﴿فَجَآءَتْهُ إِحْدَىٰهُمَا تَمْشِى عَلَى ٱسْتِحْيَآءٍ﴾[6]، فلما رأته قالت: ﴿إِنَّ أَبِى يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا﴾[7].

(1) الرواية. ص 571
(2) الرواية. ص 129
(3) الرواية. ص 152
(4) الرواية. ص 152
(5) القصص. آية 23
(6) القصص. آية 25
(7) القصص. آية 25

وقد تصرف أبو الريش في وصف هذا الموقف فجعل والد الفتاتين هو الذي يسعى إلى «أبي متراس»، كما جعله رجلاً ضخماً قوياً، وهو في سورة «القصص» شيخ كبير مكدود.

كما تصرف أبو الريش أيضاً في سائر أخبار «موسى» عليه السلام ورؤاه الفكرية، وخاصة ما يتصل بأساليب إقناع الناس بنبوته؛ فإذا كان «موسى» عليه السلام قد اعتمد في مناوأة «فرعون» على المعجزات الإلهية، من مثل انقلاب عصاه إلى حية تسعى، وعودتها إلى سيرتها الأولى، كما ورد في قوله تعالى في سورة «طه»: ﴿قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا ٱلْأُولَىٰ﴾[1]، وتحول يده إلى بياض في قوله تعالى بسورة «القصص»: ﴿ٱسْلُكْ يَدَكَ فِى جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَآءَ مِنْ غَيْرِ سُوٓءٍ وَٱضْمُمْ إِلَيْكَ جَنَاحَكَ مِنَ ٱلرَّهْبِ﴾[2]، وما كان من مواجهته للسحرة الذين بهروا أعين الناس بحبالهم وعصيهم التي خيّل لموسى ـ من براعتهم ـ أنها ثعابين تسعى، على نحو ما ورد في قوله تعالى بسورة «الشعراء»: ﴿فَأَلْقَىٰ مُوسَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِىَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ﴾[3].

كان الكاتب في هذه الثلاثية يحرص على تجنب المعجزات في حياة «أبو متراس» حتى يخدم رؤيته الفكرية التي تقوم على منهج الشك فيما كان أهل «معيريض» يؤمنون به من كرامات وخرافات.

لقد كان «أبو متراس» منذ صباه يروم العلا «ويرفع بصره وينظر إلى الأفق البعيد، وأمنيات عظام كانت تراوده في أن يشق طريقاً إلى ذلك البعيد، يرتمي إلى حضن السماء ليكشف سر الله، سر الهيولى الشاسع المجهول»[4]، ولكنه كان يتخذ العقل والعمل منهجاً لإدراك بغيته، وليس منهج الأوهام والخرافات، أو منهج «السادرين في متاهات الغيبوبة»[5]، على حد تعبيره.

ولذلك نرى «أبو متراس» يسخر من أوهام «معيريض» التي يرضعون لبانها في المهد، ويفسر مصدر الوهم بـ«ضعف الإنسان الذي يصدق الأكاذيب، بل وفي لحظة ما يؤمن بها»[6].

ولكن «أبو متراس» متناقض مع نفسه؛ فهو يسخر من خرافات الجدات التي تضلل الصغار، وتحشو رؤوسهم الصغيرة بالأوهام، ولكنه في الوقت ذاته يحيط نفسه بهالة من

(1) طه. آية 21
(2) القصص. آية 32
(3) الشعراء. آية 45
(4) الرواية. ص 624 – 625
(5) الرواية. ص 625
(6) الرواية. ص 416

الأساطير والمعجزات المزعومة التي يعتمد عليها في إيهام البدو بقداسته وقدرته على معالجة المرضى؛ وتفجير عيون الأرض؛ وتكاثر الأنعام؛ وإخصاب النساء.

إن «أبـو متـراس» يرفـض الوهـم، ولكنه في الوقت ذاته يسـتمد منه نسـغ غروره ونشـوته وابتهاجه:

«وجد نفسه وحيداً في المكان المتهور، المزدحم بحشد من الناس الصغار والكبار، النساء والرجـال، وجلهـم يغدقه بنظـرات العرفان الجميل، ولا يشـك أحد منهم فـي أن هذا الرجل الجليـل، صاحـب الرقـى المباركة، قدم يده سـخية معطاء لصحـراء البدو، وعلـى يده حبلت النساء وتكاثرت المواشي والأغنام، وآخر الصنيع الجميل بعث الماء من الأرض الجدباء.

وجـد الرجل نفسـه أمـام مائدة تسـتدير بوجوه تشـققت بالبهجة، والابتسـامات العريضة، وتقديـم الـولاء والطاعـة، بعيـون لا تبصر غير وجـه الرجل، وتتمسـح بلحيته الكثـة البيضاء، وتقترب إليه لصك مأمول أو عطاء مرجو»[1].

وهذا التهافت على «أبو متراس» من البدو السذج يبهجه؛ لأنه يشعره بتفوقه على الآخرين، ولكنه في الوقت نفسه يحزنه؛ لأن ما بقي من عمره لا يكفي «أن يفي ببقاء الفرحة العارمة»[2].

إذن فـ«أبـو متراس» الذي يعد معادلاً موضوعياً للنبي «موسـى» عليه السلام هو الذي حث البدو على نسج هالة أسطورية حوله، على الرغم من وعيه التام بأن الناس هم الذين يخلقون الوهم؛ «فالعرب الأوائل صنعوا الأصنام وعبدوا حجارتها الجامدة»[3]، ومن هنا راح يوهم البدو بأنه هو السبب في تدفق الماء في الصحراء، في حين أنه تدفق تلقائياً بينما كان حماره ينهق و«يهب هبـة ريح عاصف»[4]، كما أن «أبو متراس» لم يعالج الفتاة «عشـبة» التـي أوهمها زوجها بأنها عقيم، وإنما استغل رغبتها العارمة في الإنجاب إرضاء لزوجها، فعاشرها حتى حملت منه[5]، ثـم أخـذ يتبجح أمـام البدويات بمهارته المزعومـة في علاج العقم، وهو ما رسـخ صورته في أذهانهن بوصفه ولياً من أولياء الله الصالحين!

---

(1) الرواية. ص 592

(2) الرواية. ص 592

(3) الرواية. ص 328

(4) الرواية. ص 497

(5) يرجع إلى الرواية. ص 197

والعجيب في الأمر أن «أبو متراس» نفسه في بعض المواقف يفتعل الوهم ثم يصدقه، كأن يرى نفسه يحظى بأن يكون مقطوراً من طائر خرافي عظيم يجسد الأمل في أن يقوده على آفاق أوسع وأرحب كي يقتحم «المزيد من المجاهيل»[1]، ولكنه في مواقف أخرى يظن «أن وفاء الصحراء كذب، وأن حب الناس هنا كذب، وأن تصديقه لنفسه بأنه أصبح ولياً من أولياء الله الصالحين كذب»[2].

إن الكاتب – كما نرى – يوظف قصة «موسى» عليه السلام توظيفًا مبدعًا، برؤية ما بعد حداثية تقوم على الشك الذي يغدو سمة العصر، على حد تعبير «باري سمارت Barry Smart» في كتابه «الشروط الحديثة Conditions Moderns»[3].

وهذا الشك يتجاوز الشروط التاريخية الواقعية إلى الشروط الميتافيزيقية الغيبية، نافياً إمكانية وجود حقيقة موضوعية خارج الذات الإنسانية؛ «فالأرض – كما يراها أبو متراس – مجرد كذبة كبرى، نحن الذين نصنعها، ثم نشكل منها معرفتنا، الأرض مزار باهت شاحب بلا معنى، كل الذين جاؤوا إلى الأرض خذلتهم، ثم ابتلعت أجسادهم، صاروا عدماً، صاروا قديماً بلا ذاكرة»[4].

***

وإذا أردنا أن نثمن الأداء الفني في هذه «الثلاثية» فإننا نسجل ركود الأحداث بالنسبة إلى حجمها الضخم نسبيا (741 صفحة)؛ فشخوص الرواية يتأملون في الكون والقيم الاجتماعية الزائفة أكثر مما يفعلون.

وقد كان هؤلاء الشخوص يظهرون في المشاهد الروائية فجاءة دون سابق إنذار[5]، وكأنهم يتقابلون مصادفة وليس بدافع بنائي يقتضيه الموقف الروائي.

---

(1) الرواية. ص 310

(2) الرواية. ص 325

(3) نقلاً عن كتاب «ما بعد الحداثة». إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي. سلسلة «دفاتر فلسفية/ نصوص مختارة». عدد 13. الجزء الأول. دار توبقال للنشر. الطبعة الأولى. الدار البيضاء 2007 ص16

(4) الرواية. ص 412

(5) يمكن أن نتمثل هنا بظهور صبي في الثامنة من عمره عند قبو «شامة» (ص123)، وظهور فتاتين لـ"أبو متراس" فجاءة (ص129)، وظهور رجل غريب لـ «شامة» فجاءة كذلك (ص133)، وظهور امرأتين لـ"أبو متراس" (ص135)، وظهور بدوي لـ"أبو متراس" (ص162)، هذا فضلاً عن ظهور واختفاء حمار أبي متراس مرارًا.

وقد تعدد الرواة في هذه الثلاثية، ولكن أغلب الفصول كانت تروى من قبل «شامة» و«أبو متراس» بالتناوب، إلا أن الراوي الضمني يظل مهيمناً على عالم الرواية، يمسك بزمام سائر خيوط السرد بضمير الغائب، على نحو ما نرى في الفقرة الآتية:

«نظرت شامة إلى الجدار، تأففت، سمعت مواء قطة خلف الجدار، استرقت السمع جيداً»[1].

وفي بعض الفقرات يستخدم الراوي الفعل المضارع الذي يوحي بالإيقاع المستمر، على نحو ما فعل في الفقرة الآتية:

«تمسك شامة رأسها بكلتا يديها، تمسك الأسى وخطيئة الأرض، الأرض تدور، ويدور رأسها، الجدران تترنح، تشم رائحة عدوان»[2].

وكثيراً ما يتدخل الراوي الضمني فيسرد بأسلوب تقريري مباشر، بحيث يطغى صوته على أصوات الشخوص، ويكفي أن نتمثل بالفقرة الآتية المقتطفة من الفصل الثاني:

«ما أقرب الأمس باليوم، السنوات تتشابه كحبات المسبحة، تتلاحق، تتلاقح، لكن شرارة الذاكرة لا تبدو حارقة إلا عندما يجهد الإنسان، كي يدفعه ما قد مضى، وفجأة تأتي اللحظة التي تفجر الأرض من تحت الأقدام»[3].

وقد كاد أسلوب الكاتب في هذه الرواية أن يخلو من الحوار الخارجي الذي ينحسر ليفسح المجال أمام تقنيات تيار الوعي والارتداد (الفلاش باك)، كما أن الكاتب في هذه الرواية يغرق في الإنشائية، مفجراً اللغة على طريقة الحداثيين، على نحو ما نرى في قوله:

«أبو متراس اقتلع الأنوثة من تحت جلدها، وخص قلبها بكلماته التي كانت تقتفي أثر الرغبات الكامنة، حتى أنها اعتقدت ذات زمن بأن المرأة لا تلقحها إلا كلمات الرجال المتبلة بحديث الليالي الغارقة في أتون الروح لأحشاء الأنوثة»[4].

وإذا كان شبح الفكرة يظل يتراءى من خلال هذا الأسلوب الإنشائي الذي يعتمد على تفجير اللغة، فإن ذلك الشبح يتلاشى ـ أو يكاد أحياناً ـ على نحو ما يطالعنا في الفقرة الآتية

(1) الرواية. ص 14

(2) الرواية. ص 15

(3) الرواية. ص 33

(4) الرواية. ص 363

التي تصف طموحات «أبو متراس»:

«صحيح أنه امتلك الشغاف، لكن ذلك كله لا يكفي. يريد أن يذيب الأشياء، بين يديه، يريد أن يحرق الرمل وأن يحول الماء إلى سائل شفاف، ويستنسخ من الشجر نبات الصحة وعافية الفلسفة التي أيد الله فيها عباده حين اشتق من الفُلك التي تجري في الماء دورة دموية تتحرك في الجسد، وتغرق الروح بعفوية الرذيلة»[1].

وتغيم الفكرة أو تغيب عندما يبالغ الكاتب في التعامل مع الأداة اللغوية بوصفها غاية وليس بوصفها وسيلة اتصال وتواصل، وهو ما يجعل الكاتب أحياناً ينزلق إلى متاهات الصيغ الملتوية التي لا توحي بأفكار وأحاسيس محددة.

ويمكن أن نتمثل بصيغ كثيرة من هذا القبيل، نكتفي منها بما يأتي:

- «بعد قيامة المكان، تضور الزمن، صار حفنة في قاع إناء ضئيل»[2].

- «وتمنحه الهوى متى ما انقض دون مراجعة الأنوثة القابضة على جمرة الاختناق»[3].

- «يفتح أرحام ترابه لمجيء خصيب خضيب قشيب»[4].

- «جزر الله رائعة، لكن أروعها المبهمة، الغامضة اللابدة تحت جلد امرأة فضلت الهذيان على الغثيان، ونالت من نصيب الدنيا التمرد على النجوم المهرولة. باتجاه السقوط، تمحورت على شحوب الأرض تضرب الناس، واشتقت رقعة في الأرض لتكون قناع الضياع الممكن، وليس المستحيل»[5].

- «الفكرة لازالت جنينًا صغيرًا يتشكل في أحشاء الذاكرة، حبله السري الدقيق يمتد حتى آخر حبة رمل في معيريض»[6].

ومع ذلك فإن لغة الكاتب في هذه «الثلاثية» تظل لغة جزلة تنأى في كثير من الأحيان عن مثل هذه الصيغ المسفة التي تعاني من عسر الولادة، بل إن الكاتب يجنح في بعض الجمل

---

(1) الرواية. ص 406

(2) الرواية. ص 195

(3) الرواية. ص 290

(4) الرواية. ص 340

(5) الرواية. ص 506

(6) الرواية. ص 735

إلى الصيغ المسكوكة، أو الصيغ المسجوعة التي تمتح من أساليب النثر العربي التراثي، على نحو ما يطالعنا في الجمل الآتية:

- «ما بين الكوخ وجماعات البدو قاب قوسين»[1].
- «تتمرد على قديمها القاحل الناحل»[2].
- «هاج وماج وسف وتعسف بالأهل والناس»[3].
- «واقتنص الفرصة من أولئك اللاهيات في الجلب والحلب»[4].
- «تصدمك بضجيج راعد واعد»[5].
- «زمن مهزوم ومأزوم»[6].
- «أحس أن منادياً يناديه لاحتمال الإمساك بنهار خضيب خصيب رهيب»[7].
- «على غير هدى، لا تلوي على شيء»[8].
- «إن قلب الأم دليلها»[9].

مثل هذه الجمل تشكل الطرف الاستثنائي الذي يقابل الطرف الآخر من أساليب المغالاة في تفجير اللغة، وهي المغالاة التي تظل مناقضة لطبيعة السرد الروائي، على الرغم من كونه سردًا مركبًا يطمح إلى اختصار كل الأنواع الأدبية الأخرى في خطابه.

وهذا الموقف لا يعني أبدا الانحياز لأساليب المسكوكات وصيغ المعجمات الجاهزة، وإنما يعني التحذير من الإفراط في أساليب تفجير اللغة التي تناسب طبيعة الخطاب الشعري أكثر مما تناسب طبيعة الخطاب الروائي.

ومما يذكر في سياق وصف الأداء اللغوي تتبيل الأسلوب الروائي في هذه الثلاثية بالحكم

(1) الرواية. ص 306

(2) الرواية. ص 626

(3) الرواية. ص 627

(4) الرواية. ص 629

(5) الرواية. ص 633

(6) الرواية.ص 652

(7) الرواية. ص 652

(8) الرواية. ص 380

(9) الرواية. ص 386

المكثفة التي تسهم في السمو بالخطاب الروائي إسهاماً لا ينكر، لاسيما وأن تلك الحكم تعبر عن تجربة إنسانية ناضجة.

ولا بـأس فـي أن نتمثل فـي هذه العجالـة بالعينـات الآتية من الحكـم المتناثـرة في المتن الروائي:

- «المـوت هـو جزء مـن الإخفاقات، وأنا لم أخفق ولـم أنكسـر، كل مـا أحققه هو انتصار للحياة، والحياة لا تتحالف إلا مع القابضين على جمرة الآمال الناصعة»[1].

- «الحب الذي لا يأتي طواعية، حب أخرق أحمق لا نفع فيه»[2].

- «الموت شيء مزر، وهو طريق اليائسين»[3].

- «معنـى الحيـاة ألا تموت بصمت، معنى الحياة أن تذهب وتتـرك خلفك ضجيجاً مدوياً يكمن في ذاكرة الآخرين إلى أمد بعيد»[4].

- «الجميلة لا تكتسـب جمالها متأخراً، بل هي تولد به ثم تبدأ في التفتح كأنها الزهرة بعد هطول مطر جزيل»[5].

- «القمم نهايات، لكنها نهايات رائعة لأنها تفتح شهية النظر إلى الأسفل بكبرياء»[6].

- «عند القمم، ترى الأشـياء السـفلية صغيرة، ولذلك تجد الكبـار يروننا صغاراً جداً، ولا يعيروننا أدنى اهتمام»[7].

- «الضعفـاء تشـكلهم الحيـاة وتضع صورهم علـى واجهات الأعـراف والتقاليـد كأمثلة للطاعة العمياء»[8].

- «الذين يملكون الإجابات الجاهزة هم وحدهم الذين يستولون على العالم ولو بالجهل

---

(1) الرواية. ص 234

(2) الرواية. ص 248

(3) الرواية. ص 252

(4) الرواية. ص 252

(5) الرواية. ص 253

(6) الرواية. ص 266

(7) الرواية. ص 266

(8) الرواية. ص 271

والنذالة»[1].

- «النساء هن سر وحشية الرجال، وهن عربون ترويضهم أيضاً»[2].
- «الإنسان المحب هو الإنسان الذي ينتصر على الهزيمة»[3].
- «الأنذال دائماً يتخفون خلف غلالة من ظلام، ويتغشون تحت لحاف المبهم»[4].
- «رخام الوقت لا تنقشه إلا المعاول الممتلئة بالحلم»[5].
- «الدنيا لا تنوء بقبور الأموات بل بلحود الذين سكن الموت في أبدانهم»[6].
- «لا يشيب من يزرع الآمال»[7].
- «الموت هو أقصى حالات الهزيمة»[8].

إنه غيض من فيض من الحكم المتناثرة في المتن الروائي في هذه «الثلاثية»، ويبدو أن هذه الحكم ليست من بنات قراءات الكاتب بقدر ما هي بنات تأملاته في الحياة وتجاربه الاجتماعية.

ولا يفوتنا أخيراً أن ننوه بالجهد الذي بذله الكاتب من أجل توظيف رموز الماء والتراب، على الرغم من إخفاقه في دمج هذه الرموز في البناء الروائي، وصهرها في هيولى الرؤية الفكرية التي ينتجها متن هذا النص.

ويمكن تفسير محاولة الكاتب لتوظيف هذه الرموز على هذا النحو برهانه على منح عمله أبعاداً فكرية ميتافيزيقية تضرب بجذورها في أعماق التربة المحلية التي تؤكد التزاوج بين المجرد والواقعي، بين المثالي والمادي.

❋❋❋

(1) الرواية. ص 330
(2) الرواية. ص 377
(3) الرواية. ص 418
(4) الرواية. ص 490
(5) الرواية. ص 507
(6) الرواية. ص 534
(7) الرواية. ص 554
(8) الرواية. ص 722

وختاماً، فإن هـذه «الثلاثية» تعد إضافة نوعيـة إلى رصيد الروايـة الإماراتية بوصفها تفتح آفاقـاً فكريـة وتعبّد دروبًا إنسـانية عالميـة أمامها، وذلك مـن خلال توظيف السـرد القصصي الدينـي توظيفاً مبدعاً، وشـحنه برؤى وتأمـلات ميتافيزيقية واجتماعية تتسـم بكثير من الجرأة وتخلخل الطروحات والقيم الروحية والاجتماعية السائدة، ولكن هذه الرؤى والتأملات تظل في نهاية المطاف شطحات مفتقرة إلى سمت التأمل المنهجي المحكم.

وإذا كان أبو الريش في هذا العمل قد أخلص لأسـلوبه في بناء الخطاب الروائي من خلال تفجيـر اللغة وتوظيف تقنيات تيـار الوعي والارتداد وتناوب الرواة دون تمييز بين مسـتويات شـخوص الرواية التجريديين، ودون حرص على إذكاء فتنة السـرد، فإنه أثرى هذا الأسـلوب بصيغة الحكمة المكثفة التي تستجيب لغواية التأمل وتشكل ثماره اليانعة.

❋ ❋ ❋

المفارقة في رواية «سلايم»
لـ «علي أبو الريش»

ليس هناك تعريف جامع مانع للمفارقة (Irony)؛ لأنها لا تقتصر على اتخاذ أشكال شتى فحسب، «بل إنها من حيث المفهوم في حالة تطور مستمر. فقد كانت المفارقة في القرن السادس عشر لا تزيد عن كونها صيغة بلاغية، ولا يعني ذلك أن ما ندعوه اليوم مفارقة لم يكن يجري تداوله أو الاستجابة إليه، بل يعني ذلك أن ذلك لم يكتسب اسماً في وقته. لكن المفارقة اليوم تعني أشياء شتى إلى أناس شتى»[1]، على حد تعبير «ميويك Muecke» الذي يعد من أبرز المفكرين الذين اهتموا بإشكالية المفارقة.

وإذا كان للمفارقة مفهومات كثيرة، كالهزء، والتهكم، والخداع المتعمد، والجهل المزعوم، وانقلاب الحال، والرياء، والتظاهر، والتنافر، والتضليل البلاغي اللفظي، وما إلى ذلك مما استعرضه «ميويك» في دراسته الشائقة «المفارقة»[2]، فإن ما يعنينا في هذا المقام من هذه المفهومات هو المفهوم الذي يربط المفارقة «بالمناقضة أو النقيضة / Antithése Contradiction» التي تعني التقابل أو التعارض المعنوي بين حدين أو قضيتين، أوبين لفظين أو موقفين.

ولذلك فإننا سوف نتتبع المواقف والثنائيات المتناقضة أو المتقابلة أو المتضادة في هذه الرواية الحبلى بالإشكالات الفكرية والجمالية، وهو ما يمكن حصره على النحو الآتي:

1 - الواقع والمثال:

تتجلى لنا هذه الثنائية المفارقة في طبيعة «سلايم» التي يقدمها الكاتب في البداية بوصفها امرأة من لحم ودم تعيش في قرية «لخديجة» التي تبعد عن المدينة بضعة كيلومترات، وتنام في خيمة عند شجرة غاف وارفة الظلال[3]، تعانق هذا المكان المنعزل في صبر وأناة وحكمة، بعيداً عن الزيف وضجة العربات الفارغة، وهي صورة من صور الحياة الريفية التي تشكل

(1) يرجع إلى المجلد الرابع من «موسوعة المصطلح النقدي» لميويك. ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 1993. ص 21

(2) المرجع نفسه. ص 24 وما بعدها من صفحات.

(3) علي أبو الريش: سلايم. دار شرقيات للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. القاهرة 1997.ص 9

حضوراً جغرافياً واقعياً، سـواء في الإمارات العربية المتحدة أم في غيرها من الأقطار العربية، ولعلهـا تمثـل الهوية والجـذور الضاربة في أعماق التربـة المحلية أكثر مـن غيرها من الصور المجلوبـة، ولكننا ما نلبث أن نكتشـف أن «سـلايم» ليسـت امرأة حقيقية في عالـم الرواية أو في العالم الحقيقي الجغرافي الذي يعبر عنه أو يعكسـه عالم الرواية، وإنما هي كائن سـديمي مثالي، يختلف في جوهره عن الجوهر البشـري؛ فهي ليسـت امرأة، وليسـت رجلاً، بل مثالاً نورانياً أو طموحاً خيالياً، وهو ما يعبر عنه «عبد الله الشـديد» بطل الرواية، إن جاز لنا أن نعده بطلاً منافساً لـ«سلايم» في بطولتها التي يؤكدها عنوان الرواية:

«آه، كم أنا أحبك يا سـلايم، أنت الوحيدة التي انغرسـت، لكنك لازلت شـامخة، لو أنك امـرأة لانطفـأت لمجرد الولوج، لو أنك رجل لذبلت أعضاؤك فـي حال النزع الأخير، لكنك يا سـلايم، أنـت كل أولئك، أنـت اللانهائي الذي لا ينتهـي، لذلك فإنك مكثت هكذا سـامقة كالنخل»[1].

وليس من شـك في أن هـذا التناقض بين الواقع والمثال مألوف فـي الأعمال الأدبية، وهو يتجلـى خاصـة فـي ظاهـرة «النمذجة» أو فـي ظاهـرة «الرمز»، ولكنـه لافت للنظر فـي رواية «سلايم»؛ لأنه شكل مفارقة فاقعة في سياق الخطاب الروائي وبناء الشخصيات الروائية.

2 - القوة والضعف:

وتتـراءى هذه الثنائية المفارقة في الرواية من خـلال «النوخذا» ونقائضه؛ فالنوخذا يمتلك قـوة المال والنفوذ والجاه والعضل، فيغدو طاغية مسـتبداً يفرض طاعتـه على بحارته، ويلقي في اليم بكل من يشـم فيهم رائحة العصيان، كما فعل بعبد الله الشـديد الذي رمى به إلى البحر لأنه كان صموتًا قليل الكلام[2]، ولذلك فإن البحارة الخانعين يتسـابقون إلى اكتسـاب رضاه، ويتحلقـون حولـه كالذبـاب، و«يجمعـون كل مـا لديهم من محـار، ويضعونه فـي حضنه، ثم يرفعـون الأيدي ابتهالاً، قائلين: كل هذا بفضل سـماحتك، ورضـاك.. لا نريد غير غفرانك يا سيدنا النوخذا، والنوخذا يفتل شاربه في كبرياء وزهو، ثم يمط بوزه، قائلاً: هذا لا يكفي، أريد جهـدًا مضاعفًا، أريـد أن يصبح هذا البحر وكنوزه تحت إمرتي، لم يكن سـليمان بأجدر مني،

---

(1) الرواية. ص 96

(2) يرجع إلى الرواية. ص 11 - 12

بل أنا أحق..»[1].

ولكن هذا «النوخذا» القوي المتجبر يغدو ضعيفًا جبانًا بين نسائه، فهو في نظر الراوي ليس إلا بعلاً شبقًا «ينام على أجساد النساء كما تنام الحملان على العلف، ويمضغ رجولته كما تجتر الأبقار حشيشاً يابساً»[2].

وتتراءى لنا هذه المفارقة كذلك في العلاقة بين «عبد الله الشديد» وبين «غزالة»؛ فكل منهما يكتشف في أعماق الطرف الآخر «نوخذا» موجوداً بالقوة، وينتظر الظروف الملائمة كي يوجد بالفعل، ولذلك نرى «عبد الله الشديد» الذي ألقي به في اليم يصارع الأمواج وينجو من الغرق، يعي قوته الكامنة، بل إنه يعبر عن كراهيته للضعف مؤكدًا أنه «أقوى من النوخذا»[3] ذاته.

ويبحث «عبد الله الشديد» عن الأنثى في رفيقته «غزالة»، ولكنه يصدم بوجود «نوخذا» آخر يكمن في أعماقها، بل إنه لم يعد يرى «غزالة» إلا في «جلد النوخذا»[4]، وحينئذ ينتفض ويمحو آثارها في أعماقه. كما كان موقف «غزالة» من «عبد الله» مماثلاً لموقفه منها؛ فقد كانت تحمل «جرثومة الخوف»[5] مثله، فلا ترى فيه إلا صورة أخرى من «النوخذا».

وفي موقف آخر يعبر «عبد الله» عن هذه المفارقة التي كان يعيها، محاوراً نفسه: «إنك خرجت وسيف عنترة العبسي ترّقصه يدك الناهضة، ثم فجأة، تصبح عبلة الملاذ بالنسبة لك، فلم يكن النوخذا سوى صورة، تلك الجرثومة، الكامنة في القلب، ولم تكن أنت سوى زجاجة لامعة غطت وجه الصورة»[6].

ويتأمل «عبد الله» علاقته بغزالة فيستخلص منها عبرة تفضي به إلى جوهر الحياة ذاتها؛ فكل شيء يتمخض عن عبث لا طائل من ورائه: «يا عبد الله الشديد، هل فار التنور، وتبخر الماء، ليصبح دخانًا في الهواء، إن ما سمعته لهو الموت بعينه، نهاية رحلة هزلية، أشبه بقصص الأساطير، يسقط البطل، وتنتهي رحلته مع الحياة لمجرد أنه ينزلق من بئر ما.. تختفي كل

(1) الرواية. ص 43

(2) الرواية. ص 52

(3) الرواية. ص 94

(4) الرواية. ص 87

(5) الرواية. ص 87

(6) الرواية. ص 87

البطولات، والخوارق، وتبقى نقطة الضعف هي العنصر القوي في الحياة»[1].

هـذه الحقيقة التـي يؤكدها الكاتب من خلال شـخصية أخرى في الرواية، وهي شـخصية «راشـد الصومالـي»، ذلـك الرجـل النحيـل الغريب الأطـوار الـذي يعاقر الوحـدة في مخزن مهجـور بالمعيريـض، ولكنه يقوم بأعمال بطولية لا تصدر إلا عن الأقوياء، كأن يتطوع لإطفاء حريق شب في بيت أحد الجيران.

وما يقال في «راشد الصومالي» يقال كذلك في «سالم المغربي» و«عبدو اليمني».

وهكـذا تغدو القـوة ضعفًا والضعف قـوة، إنها المفارقـة الجوهرية التي تشـكل وجهًا من أوجه مأسـاة «عبد الله الشـديد» الذي كان يبحث عن هويته وعن معنـى لحياته، فخيل إليه أنه عثـر على بغيته في القوة التي تكسـر جبروت «النوخذا»، ولكنه يكتشـف الحقيقة التي تذهله؛ وهي أن القوة تكمن في الضعف.

3 - **العدل والظلم**:

تبـدو لنـا هذه الثنائية المفارقة في علاقـة «عبد الله» بالفتاة «شمسـة» و«النوخذا»؛ ذلك أن عبد الله الذي كان يرى في «النوخذا» مثالاً للظالم المسـتبد الذي فقد إنسـانيته فلم يتورع عن الإلقـاء به في البحر، لا لشـيء إلا لأنـه كان صامتاً، يدين الظلم ويمقته، ولكنه هو نفسـه يغدو جـلادًا في علاقته بالفتاة «شمسـة» التي منحتـه قلبها بإخلاص وتفانٍ، فيقابـل عطاءها بالظلم والاضطهـاد مسـوغاً تصرفه بكونهـا ضعيفة دانية القطـوف، ولذلك فإنه يتخلـى عنها ويطارد «غزالة» التي كانت قوية متمنعةً:

«شمسـة المسـكينة، اكتفت بالدموع، وتراجعت بهدوء، منكسة رأسـها في انتظار الشفقة، ولـم يكن ذلك عذرًا كافيًا بالنسـبة لي، فظللت ألاحقها بسـياط الشـتائم، وهي خاضعة ساكنة. أجـل كنت أشـبه بالنوخـذا، وكان بمثل حـال البحـارة. فافترقنا، لكـن نظراتها البائسـة كانت تلاحقنـي فـي كل مـكان، كانت تودّ من كل قلبها لـو أنني أصفح، لتعود الميـاه إلى مجاريها.. ولكن هكذا أنا، دائماً أظلم نفسي، وأظلم غيري، شمسة كانت الضحية الأولى لجبروتي»[2].

إن عبد الله – كما يبدو بوضوح من هذه الفقرة – يعي هذه المفارقة ويشفق على «شمسة»،

---

(1) الرواية. ص 77

(2) الرواية. ص 70

ولكنــه لا يجــرؤ على التكفير عما اقترفه في حقها، بل يواصل الســير فــي الطريق الذي اختاره لنفسه، أو اختاره قدره.

4 - الشيطان والملاك:

تتــراءى هــذه الثنائيــة في العلاقة بيــن «عبد الله» وبين «شمســة»، إن «عبد اللــه» لم يرفض «شمســة» لكونها قد منحته كل شــيء فحســب، ولكنه رفضها كذلك لكونها قد ارتكبت خطأ شنيعاً بخروجها على قيم المجتمع التي كان يدينها ظاهرياً ويعبر عن ضيقه بوطأتها: «فالخروج على وشم القبيلة، بحاجة إلى قدرة تدميرية، تعادل القوى النووية»[1].

ولكن «عبد الله» في أعماقه ظل وفياً لوشم القبيلة وقيمها، ولذلك فإنه كان يحتقر «شمسة» التي استسلمت له دون مقاومة؛ لأنها دنست تلك المثل والقيم، وأرادت أن تزيل وشم القبيلة بشفرة التمرد، ومن هنا تفقد «شمسة» براءتها وطهرها وشرفها في نظر «عبد الله».

«أليســت شمســة حبيبــة القلب وتــوءم الروح. إنني أشــعر بحقــد ناحيتها، أشــعر أنها بذرة شــيطانية نبتت في طريقــي، أو بالأحرى، ورم خبيث، أود لو أقطعه مــن جذوره، لأنها نقضت العهد، وسارت على غير هوى النفس.. الأحمر القاتم المبقع على فستانها، أشعرني أنها أنثى لا تليق بإنسان مثلي شب في المثالية، وشرب العشق بلا خيانة منذ الصغر، ويرضع الوفاء من ثدي تاريخ امتزج بالدم»[2].

إن هــذا التاريــخ الذي «امتــزج بالدم» في الحقيقــة ليس إلا تاريخ القبيلــة التي كانت تدافع عن قيمها ومثلها ووشمها، وهو التاريخ الذي يحاول «عبد الله» أن يتنكر له في بعض صوره، وخاصةً في صورة «النوخذا»، ولكنه في قرارة نفســه لــم يكن يملك أن يتجاهل ذلك التاريخ، و«ضوضاء»[3] قيمه.

إن «شمســة» الوديعــة المحبة الملاك تغدو شــيطانًا في نظر «عبد الله» منذ استســلامها له، ولكنــه فيما بعد – عندما تعركه الحياة – نراه يراجع نفســه وينصف «شمســة» ويعترف بأنه هو الذي كان «الشيطان» وليست هي:

---

(1) الرواية. ص 27

(2) الرواية. ص 27

(3) الرواية. ص 38

«تأكـد يـا عبد الله، لم تكن شـمس الخطيئة الكونيـة التي حولت البياض إلى سـواد، بقدر ما كنت أنت الشـيطان الذي أغوى قلبها لقطف تفاحة الهبوط، فانكشـفت عورتك، لكنك لم تعترف، بل مشيت في سعيك الدؤوب نحو التعالي، كما فعل النوخذا»[1].

بذلك حدّث «عبد الله» نفسه، وبذلك اعترف بمعصيته أمام ضميره. إنها مفارقة أخرى من المفارقات التي تمزق «عبد الله» وتغزل خيوط مأساته.

5 - الحرية والعبودية:

تطالعنا هذه الثنائية في الموقف الذي يلجأ فيه «عبد الله» إلى مصحة عقلية في آخر محطات حياته، ويتحول حلمه الكبير إلى غرفة «بحجم ثقب الإبرة، وحشرات شعثاء غبراء ملوثة»[2].

ومـع ذلك فإن هذه المصحة الضيقة تغدو أفضل من العالم الخارجي الواسـع الأرجاء في نظر «عبد الله»؛ لأن حريته في ذلك العالم كانت مقيدة بسلاسل النزوات والنوخذا والخيانات و«وشم القبيلة»، والاغتراب، أما في عالم المصحة فإن حريته ستغدو أكبر حجمًا:

«هذه المصحة صحراء واسـعة، لا أحد يسـمع صدى للصوت، لا أحد يلتفت بجدية لكل كلمة ستنطقها، عليك أن تصبر، لكن ما يجعل المكان جميلاً هو أنك ستقول كل شيء، وسوف تمارس كل شيء، فلن يخاطبك أحد بلهجة عنيفة، لن يوبخك، أنت هنا في مكان تمارس فيه حريـة القـول والحرية بلا قيود.. اصرخ يا عبد الله، وصب شـتائمك بلا تـردد، فليس الطبيب نوخذا، وليست الممرضة كغزالة، هذه المخلوقات تتعاطى بعفوية وبلا رسوم أو أختام»[3].

إنهـا لمفارقـة كبـرى أن يفقد «عبـد الله» حريته فـي العالـم الخارجي المترامـي الأطراف فيرسـف في أغلال العبيد، ويسـتعيدها في مصحة عقلية أضيق من سـم الخيـاط، فيعيش حراً طليقاً «كنور الضحى في سماه».

6 - العقل والجنون:

تتـراءى هـذه المفارقة من خلال المقابلـة الضمنية أو الصريحة بين عالـم المصحة العقلية الذي يظل عالما أقرب إلى الإنسـانية من العالم الخارجي، وبالتالي فإنه يظل عالماً أقرب إلى

(1) الرواية. ص 79

(2) الرواية. ص 88

(3) الرواية. ص 90

المنطق من ذلك العالم الخارجي الذي لم يستطع «عبد الله» أن يستوعبه ويتكيف معه، كما تتراءى هذه المفارقة كذلك من خلال شخصية «سالم المغربي» الذي كان يمتلك قدرة خارقة على الإيحاء، ويستطيع أن يعالج الأمراض المستعصية ويفك سحر المسحورين دون ابتزاز أو شعوذة أو دجل، فقدّره الآخرون وبجّلوه، ولكنه فضل اعتزال الناس والعيش في منفى اختياري، حتى اتهم بالجنون:

«فيا ترى يا عبد الله الشديد، هل كان سالم المغربي مجنوناً حين انزوى في غرفة المنفى، أم أنه هارب من جنون الآخرين؟، كل ذلك لا يهم، المهم أنه انتزع حريته، ونام قريراً بعيدًا عن أعين الناس، نام يغزل أفكاره بلا رتوش أو تهذيب»[1].

كذلك تتبادل الأدوار في رواية «سلايم» فيصبح العاقل مجنوناً والمجنون عاقلاً. إنها مفارقة أخرى تكشف عن جانب من جوانب مأساة عبد الله الشديد.

7 - الماضي والحاضر:

وهي الثنائية المفارقة التي تبدو لنا من خلال تمازج الماضي والحاضر في وجدان «عبد الله الشديد» بأسلوب ينم عن تذبذب شديد بينهما، ويغدو الهاجس المؤرق بالنسبة إليه: أيهما أفضل؟ وأيهما أروع؟ وأيهما أكثر تحقيقاً لإنسانية الإنسان؟

والإجابة عن مثل هذه الأسئلة معروفة مسبقاً بالنسبة إلى «علي أبو الريش»؛ فقد سبق له أن أجاب عنها في روايته «السيف والزهرة»[2] التي انحاز فيها إلى الماضي الذي اتخذ البحر رمزًا له، وهو ما يفعله في «سلايم» كذلك، وهذا أمر يحتاج إلى شيء من الإبانة.

إن «عبد الله الشديد» يلتحق بالبحر منذ نعومة أظفاره؛ فبعد موت والدته حمله والده إلى البحر كي يعمل معه في سفينة النوخذا؛ لأن البحر بالنسبة إليه كان من «الثوابت» أو كان «الدواء الشافي الذي يستطيع أن ينبت له نبتاً صحيحاً ومعافى»[3]، وعلى الرغم من أن «عبد الله» يقبل هذا العمل على مضض، فإنه يألف البحر وينشئ معه علاقة غريبة كعلاقة الرجل بالمرأة،[4] إلى أن تخلى عنه النوخذا ورمى به إلى اللجة وعومه حتى النجاة.

(1) الرواية. ص 92

(2) علي أبو الريش: السيف والزهرة. مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع. ط1. أبو ظبي 1984

(3) علي أبو الريش: سلايم. ص 75

(4) يرجع إلى الرواية. ص 11

هـذا الماضي يظل ماثلاً في وجدان «عبد الله»، يحن إليه باسـتمرار ويحاول اسـتعادته في الواقع، ولكنه لا يسـتطيع ذلك؛ لأن عجلة الحياة لا يمكن أن تعود إلى الوراء، فقد انتهى عهد البحـر وجاء عهد النفـط الذي تبددت فيه هوية المكان والناس: «فمـا عاد يغرينا بريق اللآلئ، والأذرع العريضة التي كانت تصفع خد البحر حتى يحمر شـدقه، ترهلت الآن، وذاب عرقها، مختلطـاً برائحـة البنزين، وصنان الوجوه التي تراكمت في كل مـكان حتى فقد المكان هويته، وذهب لون البشرة الحنطية»[1].

هذا الماضي الذي يحن إليه «عبد الله» لا يتراءى من خلال البحر فحسب، وإنما من خلال العلاقـة بالأتراب[2]، ومن خلال العمارة[3]، ومن خـلال الجبال التي كانت خضراء[4]، وحتى مـن خلال الحيـوان: «إن نظرة واحدة، في عيني قطة تموء بين الجدران، تكفي أن تحكي قصة تاريخ لازالت الحيوانات تتشـبث بثيابه، وتبث رائحة أجسـادها في الزقاق، إنَّها قطط من نوع آخر، من ذلك الزمان الذي مر كسرعة البرق»[5].

هذا الماضي لا يشوه وجهه إلا «النوخذا» برعونته وظلمه، وهو ما يشكل عقدة بالنسبة إلى «عبد الله» الذي يحاول أن يتخلص منها، ويجاهد لإقناع نفسـه بتجاوزها: «عبد الله الشـديد، يا عبد الله الشديد، اخرج قليلاً من هذا الكابوس اللعين، انتزع فتيل المعرفة، وتطور في اتجاه انفتاحـك نحـو الآخرين، لقد سـقط النوخذا في شـر عمله، يوم غرق قاربه فـي عرض البحر، وخسـر كل مـا لديـه، ولـم يبـق في حوزته غيـر ذلك الإزار المرقـع، حتى الذيـن ضحكوا معه كثيراً غادروه ونسوا أنهم في يوم من الأيام كانوا يضحكون بأوامر، ويصمتون بأوامر، ويأكلون ويشـربون وينامون بأوامر، ونسـوا كل ذلك، ولم يبق لديهم غير ذكرى النوخذا السـيئة.. حتى هو بات يمضغ الماضي كالحلم، إذن لابد أن تنسى كل ذلك، وتعود أدراجك»[6].

ولكـن المفارقـة أن «النوخذا» الـذي ارتبط وجوده بالماضي يعـود فيبعث في الحاضر في صورة أخرى، بل إنه يتكاثر فيخلف «نواخذا» متعددين، والأغرب من ذلك أنه يبعث في أقرب

---

(1) الرواية. ص 47

(2) يرجع إلى الرواية. ص 62

(3) يرجع إلى الرواية. ص 63

(4) يرجع إلى الرواية. ص 63

(5) الرواية. ص 63

(6) الرواية.ص 13

المقربيـن عـن عبد الله، مثـل «غزالة»، بل إن «عبد اللـه» ذاته يكتشـف أن «النوخذا» يرقد في أعماقه هو نفسه، وأكثر من ذلك فإنه يضعه «مثالاً» أمام عينيه[1]!

وتصبـح المفارقة صارخة عندما تقابل بين نمـوذج «النوخذا» الذي يعد من رموز الماضي وبين نموذج «غزالة» التي ترمز إلى الواقع الحي، والتي تتواصل مع النموذج الحلم «سلايم»؛ وذلك لأن «عبد الله» لا يستطيع أن يحقق التوازن بين نموذج «النوخذا» وبين نموذج «غزالة»، فيفر إلى المثال السـديمي الحلم الذي ترمز إليه «سلايم»: «إنني أريد سلايم، أود لو أنني أقبل قدميها، وألثم فاها، حتى أدميه.. أجل أريدها وحدها، هذه السلايم العتيدة، التي لم تنحن قط، ولـم تمد يدا لغير المخلصين.. يا سـلايم العاشـقة، كم لهذه الجذور مـن محبة، فحين تطلين يغيـب العالـم، وتختفي السـماء بمجيئك.. خذيني إلـى صدرك، طوقيني بيديـك، احضنيني، ذوبي في دمي، واعصريني حتى أدخل فيك»[2].

8 - الغريزة والأنا الأعلى:

تتراءى هذه المفارقة في تمزق بطل الرواية بين نزواته الفطرية البدائية، وبين ثقافته الموروثة بمـا تنطوي عليه من أعراف وقيـم ومواضعات اجتماعية، وإذا كانت «شمسـة» هدفاً للغريزة، فإن «غزالة» كانت هدفاً للأنا الأعلى بالمفهوم الفرويدي.

يعانـي «عبـد الله» في الرواية من صـراع عنيف بين الغرائزي أو «الهـو»- بمفهوم فرويد – وبيـن الأنـا الأعلى، ولذلك نراه يعبر عن إعجابه الغريب بتناسـل الكلاب وتعامل ذكورها مع إناثهـا بأسـاليب بدائية غرائزية، ويمكث فـي مراقبتها وملاحقتها «بلذة» وهـو يرى «دعاباتها» و«تلاحمها». وهو لا يخفي إعجابه بهذه الأساليب البوهيمية الغرائزية التي يفتقدها بين البشر: «لـم أكـن أعرف أن ما يدور من جدل بين هذه الكائنات لهو أجمـل بكثير من جدالنا، لأنها لم تفلسف الحياة كثيراً، لم تلتفت كثيراً إلى الآتي، حتى في صراعها، كانت تحسم النتائج بسرعة فائقـة، فالكلـب عندما يختلف مع كلب آخر، فالحل يأتي سـريعاً، حيث يبـدأ التعارك، ويبقى المنتصر في مكانه، بينما يتوارى المهزوم بعيدًا»[3].

(1) الرواية. ص 77

(2) الرواية. ص 97

(3) الرواية. ص 82

إنـه يعبر هنـا بلغة «الهو» الغريـزي الذي لا يبالـي بالقيم الأخلاقية والثقافيـة والاجتماعية والدينية التي هذبت غرائز البشـر وارتقت بها إلى المسـتوى الإنسـاني الرفيع، وهي اللغة التي كان يحاور بها «شمسة» في الرواية، ولكنه ما يلبث أن يتخلى عن «شمسة» التي دنست «وشم القبيلة» أو تاريخها، وينجذب إلى «غزالة» التي كانت متمنعة ومحافظة على ذلك «الوشم» أو ذلك التاريخ، وهو بانجذابه نحو «غزالة» يعبر ضمنًا عن انقياده لأناه الأعلى، ومع ذلك فإنه لم يستطيع أن يقمع الغرائزي في أعماقه، ولذلك نراه يعود فيحن إلى «شمسة» ويستهجن تصرفه معها على نحو ما رأينا من قبل.

وإذا أردنـا أن نحفـر عميقًا في وجـدان «عبد الله» فإننا نعثر على جـذوره هذه المفارقة في التناقض بين النزعة البدائية وبين النزعة الحضارية، أو بين «الديونيزية» (نسبة إلى ديونيزوس)، و«اللوغوس»، إذا جاز لنا أن نستخدم مصطلحات من التراث الإغريقي في هذا المقام.

****

تلـك هي تجليات المفارقة في رواية «سـلايم» لـ «علي أبو الريـش» وهي تعكس لنا مدى التمزق والضياع الذي يعاني منه بطل الرواية «عبد الله الشديد» في سياق البحث المضني عن الذات والهوية والمعنى الذي يسوغ وجوده.

****

وإذا أردنـا أن نثمـن الأداء الفني في هذه الرواية فإننا نسـتطيع في هذه العجالة أن نقف عند الخصائص الآتية:

1ـ **البناء**: وهو بناء يفتقر إلى الإحكام في صورته العامة؛ فالأحداث لا تخضع لأي منطق في البناء الروائي، وإنما تخضع إلى ما تمليه الذاكرة وتوارد الخواطر والهلوسة والحوار الداخلي، ولذلـك فـإن كثيراً من الشـخصيات والوقائع تظل مفتقرة إلى التسـويغ؛ ويكفـي أن نتمثل هنا بتلـك الشـخصيات التي تعيش على هامـش الحياة في الرواية، ونعنـي كلا من «عبدو اليمني» و«سالم المغربي» و«راشد الصومالي»، فهؤلاء لا نعرف أي شيء ذي بال عن ماضيهم، ولعل هذا ينسـحب كذلك على شخصيات أكثر أهمية في الرواية، مثل شخصية «شمسة» وشخصية «غزالة» اللتين لا تستمدان قيمتهما في الرواية إلا من خلال علاقة «عبد الله» بهما، ولذلك فإن الكاتب يترك مصائرهما معلقة في الرواية.

ومـا يقال في الشـخصيات يقال في كثيـر من الوقائع كذلك؛ فنحن لا نعرف أي شـيء عن ملابسـات دخول «عبد الله» إلى المصحة العقلية، كما أن «سلايم بنت مبارك» تحضر وتغيب بحسـب هوى «عبد الله» لا بحسـب ما يقتضيه بناء الرواية، وهو ما يمكن أن يصدق على سائر شخصيات الرواية التي كانت أشباحاً تتحرك في فضاء الرواية بحرية مطلقة.

2 ـ **الزمـان**: ويتسـم بكونه مجردًا، تخترق جـداره الذكريات وتداعي الأفـكار والهواجس والأحـلام والوقائـع المتناثرة المتزاحمة التي لا تخضع لأي سـمت منطقي في الرواية، ولكن المتلقي يسـتطيع في نهاية المطاف أن يعيد ترتيب الوقائع ويسـد ثغرات الزمن، ويرسـم خطا زمنياً يمتـد من عهـد البحر إلى عهد النفط، وهذا الخط يمكن أن يسـلك سـائر الشـخصيات والأحـداث ماعـدا بعض الشـخصيات الأثيرية التـي يمتد زمنهـا إلى المطلق، مثل شـخصية «سلايم».

3 ـ **المـكان**: ويتسـم أيضـاً بالتجريد، ما عدا بعض المشـاهد التي حـاول الكاتب أن يخلع عليهـا ملامـح الخصوصية، مثـل وصفه لفضاء «سـلايم» في قرية «لخديجـة»، حيث تنتصب خيمتها في ظلال «شجرة الغاف الممتدة عبر الفضاء الرحب»[1]، ووصفه لفضاء «المعيريض» حيث نشأ «عبد الله» في الأزقة الضيقة، ولعب مع أترابه عند «شجرة سدر، علق بعض الأطفال في أغصانها أرجوحة، بدت كالحبل السـري، يربط غصنين بأمهما الأرض»[2]، ووصفه لجبل السـيح الذي كان أخضـر في القديم، وأصبح كالحًا بالإسـمنت «يرى ولا ينطق»[3]، والنسـاء اللواتي كن يمرحن عند سفحه «مع الأغنام، ويستقين حيواناتهن ويطعمنها»[4]، ثم اختفين في العهد الجديد، وأصبح السفح شاحباً، و«الماء إن وجد فهو ملح أجاج»[5].

ومـا عـدا هذه النتف الوصفية التي تحاول أن تخلـع رداء الخصوصية على الفضاء، فإننا لا نكاد نعثر على أي سمة تجعل الحيز حيزاً معيناً.

4 – **السـرد**: وقـد أسـند إلى «عبـد الله» بطـل الرواية الـذي كان يتلمس الآخريـن، ويجتر ذكرياته، ويعي شروطه الوجودية والتاريخية.

---

(1) الرواية. ص 7

(2) الرواية. ص 62

(3) الرواية. ص 63

(4) الرواية. ص 63 – 64

(5) الرواية. ص 64

وقد كان الراوي يستخدم ضمير المتكلم على نحو ما نرى في هذه الفقرة:

«منذ زمن يا غزالة، وفي أيام طفولتي كان أبي يحبني كثيراً، وأمي كذلك، كنت وحيد أبوي، كان الشجار دائماً بين أمي وأبي، وكل طرف يريد أن يقود الناقة صوب بئره، فأبي كان يدفعني دفعـاً، ويحثني لركوب البحر، وكان دائماً يؤنـب أمي قائلاً.. تريدينه أن يصبح بنتًا، البحر ملح الرجال، وأنا لا أريد أن يكبر ابني وفي يده أساور الأنوثة»[1].

وأحياناً أخرى يستخدم ضمير الغائب على نحو ما نرى في الفقرة الآتية:

«ويسـكن عبد الله الشـديد، على راحة الأمل المنشـود، يبتعد، يقف بجانب بيت مهجور، غـادره أهله منذ زمن، حيث أصبحت بلدة «المعيريض» ملاذًا للقطط والحشـرات والدواب، لـذا تكـون في الليل أشـبه بغابة لم تكتشـف بعد، وفـي النهار لا ترجع الجدران سـوى صدى لكنات اليهود، من خدم وعمال وصيادي سمك»[2].

وفي كثير من الأحيان يلجأ الراوي إلى ضمير المخاطب في السـرد، على نحو ما يفعل في الفقرة الآتية:

«يا عبد الله الشـديد، زمنك هذا، عمرك هذا، ميلاد جديد للعالم أجمع، الأشـجار ستورق عشـقًا، وتنسـاب الجبال حقولاً خضراء، والبحار سـتبتلع غيظها، وتنـداح الأرض رياضاً من الزهر.. سـتعود إلـى المدينة، وتلبـث زمنا تتربع على عـرش المرحلة، سـتجد النوخذا قضى نحبه، والبحارة يأتون إليك يطلبون الصفح والغفران»[3].

ولعبـة الضمائـر هـذه يمكن أن تربـك المتلقي أحياناً، فيتسـاءل عن هوية الـراوي، وما إذا كان هـو بطـل الرواية ذاته أم راوية آخر يقبع خارج الأحـداث يهيمن على عالم الرواية ويدرك كل شـيء، ولكن الاسـتقرار يؤكد أن الراوية الوحيد الذي كان يسرد ويتأمل ويستخلص العبر هو «عبد الله الشـديد» الذي كان ينشـطر إلى ذات فاعلة وذات متأملة وذات ساردة في الوقت نفسه، وهذا الانشطار ليس جديداً في الرواية العربية، فقد عرف منذ عهد بعيد في تاريخ الرواية العربية، أي منذ أن كتب الدكتور طه حسين كتابه «الأيام» الذي استخدم فيه ضمير الغائب بدلاً من ضمير المتكلم، على الرغم من أنه كان يريد أن يكتب سيرته الذاتية.

---

(1) الرواية. ص 74

(2) الرواية. ص 61

(3) الرواية. ص 42

5 ـ **اللغـة**: وقـد كانت لغة متقطعـة متوترة، حادة مثل الشـفرة، تنضح مـرارة وثورة، وتكثر فيها الحوارات الداخلية، على غرار ما نرى في أعمال الكتاب التعبيريين، ولذلك فإنها طبعت الرواية بطابع الشعر، فكأنها مرثية للحياة والمصير البشري.

6 ـ **توظيف أدوات الرواية المعاصرة**: ونعني بذلك توظيف الحلم[1]، والأسطورة (أسطورة سهيل مثلاً) [2]، والاسترجاع، والتداعي الحر الذي يطغى على الرواية برمتها.

❋ ❋ ❋

وختامـاً، فإن رواية «سـلايم» تعد إضافة جديدة إلى عالـم «علي أبـو الريش» الروائي الذي عنـي فيـه خاصة بإشـكالية البحر والنفـط والبحث عن الهويـة في عالم متغيـر، ولكنه في هذه الروايـة يطـرح هذه الإشـكالية فـي صيغة جديـدة تعد تطويـراً لصيغـة «نافذة الجنـون» و«تل الصنـم»، وذلـك باعتمـاده على أسـلوب المفارقـة في حياة بطـل يكابد عناء البحـث عن ذاته وملامحـه فـي ماض ولى وانتهى، فيجد نفسـه مهملاً في مصحة عقليـة، ولكنه مع ذلك يقاوم ويتشـبث بأهداب «سـلايم» التي ترمز إلى الحلم الذي يعد خشبة النجاة في بحر عبثي متلاطم الأمواج.

❋ ❋ ❋

(1) يرجع إلى الرواية. ص 49

(2) يرجع إلى الرواية. ص 48

غياب السرد تغييب الواقع
[«زينة الملكة» لـ «علي أبو الريش» نموذجاً]

عندما تلقيت دعوة كريمة من السادة الأعزاء القائمين على الشأن الثقافي في دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة لتقديم مداخلة في هذا الموضوع (غياب السرد تغييب الواقع)، تبادر إلى ذهني كثير من الأسئلة، كان أكثرها إلحاحاً:

هل آخذ هذا العنوان (غياب السرد تغييب الواقع) بوصفه حقيقةً أو مسلَّمة مسبقة وأحاول أن أجتهد في إثبات صحتها في مداخلتي؟ أم آخذ هذا العنوان بوصفه موضوعاً مفتوحاً للنظر والتحليل دون التقيد بحكم مسبق؟ أم أحاول أن أغامر وأوفق بين هذا وذاك فأمتطي صهوة «الثالث المرفوع» على حد تعبير المناطقة، إن كان ذلك ممكنًا؟ وهل أنطلق في هذه المغامرة النقدية من مفهوم السرد بوصفه مصطلحاً يشمل مطلق السرد الشفوي على غرار ما نراه في السيرة الشعبية، كسيرة الهلاليين وسيرة عنترة، ومرويات الجاحظ، وألف ليلة وليلة؟ أم أن المقام يقتضي مني أن أنطلق في هذه المغامرة من مفهوم السرد بوصفه مصطلحاً متأصلاً في النقد الروائي تحديدًا؟ وأي رواية أتمثل بها في هذا المقام؟ هل أتمثل بالرواية العربية التي لم تشغل كثيراً بهذه المماحكات التنظيرية؟ أم أتمثل بالرواية الأوربية التي شقت لها أخاديد مذهبية متأثرة بالتفكير الأيديولوجي والفلسفي والنقدي؟ وماذا عن الواقع والواقعية؟ هل أنطلق في تحديدهما من مفهومات المفكرين المثاليين أم أنطلق من مفهومات المفكرين الماديين؟

وأياً ما يكن فقد حزمت أمري في نهاية المطاف وارتأيت أن أقتحم قلعة هذا الموضوع بذهن مفتوح غير مقيد بأحكام ومسلمات مسبقة، وذلك وفقاً للمنهجية الديكارتية (نسبة إلى ديكارت)، كما ارتأيت أن أنطلق من مفهوم السرد الروائي، حرصاً على تحديد الموضوع وتماسك منهجية النظر فيه، أما ما يتصل بعلاقة السرد بالواقعية فقد حرصت على رصدها من خلال التأريخ المكثف لتطور مفهوم هذا المصطلح كما يتراءى في منجزات الواقعية النقدية والواقعية الطبيعية والواقعية الاشتراكية والواقعية السحرية، ثم ما كان من تمرد الرواية الحداثية على جماليات الرواية الواقعية، مستأنساً بزخم الرواية الأوربية على المستوى النظري، وبرواية

عربية واحدة، وهي رواية «زينة الملكة» لـ «علي أبو الريش»، على المستوى التطبيقي.

أ - تعريف السرد:

هناك تعريفات كثيرة للسرد، وهناك نقاد كثيرون اهتموا بتحليل السرد إلى درجة جعلته يكاد يكون مستقلاً تماماً في منهجه عن مناهج النظرية الأدبية، بل إنه بات يشكل «عِلْماً» خاصا وهو علم «السرد Narratology»[1]، ويعرفه «جيرار جينيت Gérard Genette» بأنه «عرض لحدث أو سلسلة من الأحداث، واقعية أو خيالية بوساطة اللغة؛ وبخاصة اللغة المكتوبة»[2].

ويتسع مفهوم السرد عند «رولان بارت Barthes» كي يشمل خطابات متنوعة تتجاوز الأدب إلى أشكال تعبير أخرى غير أدبية، فالسرد في نظره يمكن أن يؤدى بوساطة اللغة المستخدمة مشافهة وكتابة، و«بوساطة الصورة، ثابتة أو متحركة، وبالحركة، وبوساطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة، والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهات، والإيماء، واللوحة المرسومة، وفي الزجاج المزوّق، والسينما والأنشوطات، والمنوعات والمحادثات»[3].

ولكننا لن نهتم في هذه المداخلة - كما قلنا - إلا بنمط معيّن من أنماط السرد، وهو السرد الروائي، خشية تمييع الموضوع وانفلات جوانبه.

ب - تعريف الواقع:

يمكن تعريف الواقع بأنه كل ما يعد وجوده حاصلاً بالفعل، سواء على الصعيد المادي أم على الصعيد المعنوي[4].

ولا نريد هنا أن ننزلق إلى متاهات الفلسفة فنتساءل عن مدى إمكانية وجود واقع موضوعي

---

(1) يرجع إلى «دليل الناقد الأدبي» لكل من الدكتورين ميجان الرويلي وسعد البازعي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء/ بيروت. الطبعة الثانية 2000 ص 103 - 106

(2) يرجع إلى كتاب الدكتور عبد الملك مرتاض الموسوم بـ «في نظرية الرواية/ بحث في تقنيات السرد». عالم المعرفة. عدد 240 / الكويت 1998.ص 252

(3) نقلاً عن «الكلام والخبز/ مقدمة للسرد العربي» لسعيد يقطين. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. الدار البيضاء/ بيروت 1997. ص 19

(4) يرجع إلى «معجم المصطلحات الفلسفية» للأستاذ عبده الحلو. المركز التربوي للبحوث والإنماء. بيروت 1994. ص 148

منعزل تماماً عن الذات، بل نكتفي في هذه العجالة برصد أشكال انعكاس الواقع والتعبير عنه في الأدب عامة، وفي الرواية خاصة.

فقد تبلورت هذه الأشكال فيما يعرف بأشكال الواقعية التي تعددت صورها؛ لأنَّ مصطلح الواقعية من المصطلحات المطاطة والفضفاضة التي تختلف مفاهيمها باختلاف اتجاهات النقاد والأدباء ومنظري الأدب، إذ يقصد به أحياناً ملاحظة الواقع وتسجيل تفاصيله وتصويره تصويراً حرفياً، وإبعاد عناصر الخيال المجنح وتهاويله، ويقصد به أحياناً أخرى الحيادية أو الموضوعية الصارمة التي تمنع تسرب أفكار الكاتب وعواطفه ومزاجه الذاتي إلى أعماله الأدبية[1].

ويرى بعضهم أن الواقعية هي تلك التي لا تهتم إلا بمشكلات المجتمع وحياة الشعب، بينما يرى آخرون أن الواقعية تتسع لكل الآثار الأدبية تقريباً، كما يذهب «روجي غارودي» في كتابه «واقعية بلا ضفاف»[2]، أو «أرنولد كيتل» في كتابه «مدخل إلى الرواية الإنجليزية»[3].

وقد نضجت اتجاهات الواقعية تحت تأثير عوامل فكرية وأيديولوجية وعلمية واجتماعية، من مثل الفلسفة الوضعية (Positivism) والأيديولوجية الاشتراكية والدراسات البيولوجية، وتفاقم الأوضاع الاجتماعية اقتصادياً وأخلاقياً.

ويصعب علينا أن نحصر اتجاهات الواقعية أو مذاهبها؛ فقد ذكر «خلدون الشمعة»[4] أربعة وعشرين مذهباً، من مثل «الواقعية النقدية»، و«الواقعية المستمرة»، و«الواقعية الدينامية»، و«الواقعية الخارجية»، و«الواقعية الشكلية»، و«الواقعية الساخرة»، و«الواقعية الواطئة»، و«الواقعية العالية»، و«الواقعية الساذجة»، و«الواقعية اللدنة»، و«الواقعية الموضوعية»، و«الواقعية الاشتراكية»، و«الواقعية الطبيعية»، و«الواقعية الذاتية»، و«الواقعية السوبر ذاتية»، وما إلى ذلك.

ولكن أكثر هذه المذاهب شيوعاً وذيوعاً هي «الواقعية النقدية» التي يعد كل من «بالزاك»

---

(1) يرجع إلى «الأدب ومذاهبه» للدكتور محمد مندور. دار نهضة مصر. القاهرة (د.ت). ص 82

(2) روجيه غارودي: واقعية بلا ضفاف. ترجمة حليم طوسون. دار الكتاب العربي. القاهرة (د.ت).

(3) أرنولد كيتل: مدخل إلى الرواية الإنجليزية. ترجمة هاني الراهب. مطبعة وزارة الثقافة بدمشق 1977. ص 35 وما بعدها.

(4) خلدون الشمعة: مدخل إلى مصطلح الواقعية. «الموقف الأدبي». منشورات اتحاد الكتاب العرب. عدد أول أيار. دمشق 1977. ص18

و«دوستويفسكي» و«شتاينبك» و«ديكنز» من أعلامها؛ و«الواقعية الطبيعة» التي يمثلها كل من «إيميل زولا» و«فلوبير» و«تشيكوف» و«إبسن» و«غي دي موباسان» أفضل تمثيل؛ و«الواقعية الاشتراكية» التي يعد «غوركي» و«بريخت» و«سيمونوف» من أعلامها المعروفين.

ج - علاقة السرد بالواقع:

بادئ ذي بدء ينبغي أن نشير إلى تلك العلاقة الحميمة المتميزة التي تربط بين الأدب السردي الروائي والواقع، ولهذا فإننا لا نستغرب عندما نرى ناقداً ومفكراً مثل «جورج لوكاتش» الذي رأى في ميلاد الشكل الروائي في عصر النهضة الأوربية أمراً حتمياً؛ لأن ذلك الشكل هو الأكثر ملاءمة للتعبير عن هواجس الطبقة البورجوازية وطموحاتها، ومن هنا عرّف الرواية بوصفها «ملحمة بورجوازية»[1].

فـ«ليس هناك جنس أدبي أشد التصاقاً بالحياة من القص الروائي. وينطبق هذا القول على القص في جميع عصوره وبكل أشكاله؛ فالشعر له عالمه الخاص به، إنه تعبير عن رؤية مثالية في صيغة لغوية مثالية..، أما القص الروائي فهو الحياة العريضة المفتوحة، الحياة كما نعيشها على السطح، وما يخفى وراء هذا السطح من تفاعلات مضطرمة»[2]، على حد تعبير الدكتورة نبيلة إبراهيم.

ينكب الشاعر على نفسه متأملاً حالماً ومصارعاً ذاته، أما الكاتب الروائي فإنه ينكب على الواقع الاجتماعي الحيّ متأملاً وحالماً بتغييره نحو الأفضل ومصارعاً الآخرين الذين يقفون حجر عثرة في سبيل ذلك التغيير المنشود.

وكاتب الرواية يفعل ذلك كله بمد الجسور بين الإبداع الروائي وبين الواقع بوساطة بناء الأفعال التي تشكل سردًا؛ وبوساطة الشخصيات المنمذجة التي تمثل الشرائح الاجتماعية المتنوعة في النسيج الاجتماعي الواقعي؛ وبوساطة تمثل الزمن الموضوعي أو الذاتي ومحاكاته؛ وبوساطة تصوير الفضاء المشحون بالدلالات؛ فضلاً عن اللغة؛ وعن المتلقي الذي بات قارئاً فاعلاً يسهم في تشكيل الواقع.

وهكذا تغدو الرواية ملتحمة بالحراك التاريخي الواسع في مفهومه الاجتماعي والاقتصادي

---

(1) يرجع إلى «الرواية ملحمة بورجوازية» لجورج لوكاتش. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة. بيروت (د.ت).

(2) الدكتورة نبيلة إبراهيم: «فن القص في النظرية والتطبيق». مكتبة غريب. القاهرة. (د.ت). ص 167

والروحي والثقافي، تمثلاً وانعكاساً وتعبيراً.

وعلى الرغم من تطور الشعر وإفادته من أساليب الأنواع الأدبية الأخرى وتقنياتها؛كإفادته من الأسـلوب الملحمي؛ وأسلوب التمسـرح؛ وتقنية القناع؛ وتقنية تعدد الأصوات، فإنه يظل ذاتياً غنائياً في جوهره.

ولكن علاقة السـرد الروائي بالواقع لم تسـتمر على هذا النحو الذي وصفناه، وخاصة في أعمال الواقعييـن النقديين، وأعمال الواقعيين الطبيعيين، وأعمال الواقعيين الاشـتراكيين، بل نـرى تلك العلاقـة تضعف فتغدو واهية في أعمال الروائيين الحداثيين الذين أرادوا أن يقطعوا حبل تلك العلاقة أو يرخوه ويوهنوه على الأقل، ويَلِجُوا أنفاق الاغتراب والتشيؤ الذي يسمو على ظروف الزمان والمكان، أو يسـمو على السـياقات التاريخية الموضوعية، ويحطموا بناء السـرد الذي يعد أقوى شـريان يضخ دماء الحياة في العمل الروائي من حيث كونه يلتقط فتات تلك الحياة ويهضمه ويتمثله، علماً بأن الحياة نفسها تقوم على الفعل والحركة التي تعد علامة فارقة تميزها عن الموت والسكون.

وقـد راد هـذه النزعـة الروائيـة الحداثية فـي الآداب الأوربية كل من «مارسـيل بروسـت» و«ناتالي ساروت» و«روب غرييه» و«جيمس جويس» وغيرهم.

وإذا كانت الرواية الحداثية الأوربية قد ولدت كي تعبر عن خيبة الأمل في القيم الرأسمالية وإفلاس الفلسفة المثالية والمنطق العقلي التنويري، والبحث عن معنىً مفقود، على إثر نشوب حربين كونيتين داميتين، فإن هناك كتّاباً روائيين عرباً كثيرين التقطوا خيط هذه النزعة ونسجوا على غرار الرواية الحداثية الأوربية، وفي مقدمة هؤلاء إدوارد الخراط، وهاني الراهب، وعلي أبو الريش الذي نقف الآن قليلاً عند روايته الأخيرة «زينة الملكة»[1]:

لا تختلـف هـذه الروايـة كثيـراً عن روايات «علـي أبو الريـش» الأخرى التـي تنحو منحىً حداثياً، في بنائها وأسـاليبها، من مثل «نافذة الجنون»[2] و«تل الصنم»[3] و«سلايم»[4] و«ثنائية

(1) علي أبو الريش: زينة الملكة. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. الطبعة الأولى. الشارقة 2004

(2) علي أبو الريش: نافذة الجنون. مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع. أبو ظبي (د.ت).

(3) علي أبو الريش: تل الصنم. مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. أبوظبي 1995

(4) علي أبو الريش: سلايم: دار شرقيات للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. القاهرة 1997

مجبل بن شـهوان»[1]؛ فأجواؤها العامة وخطابها وشـخصياتها وسـياقاتها ومضامينها تسودها نزعة تجريدية طاغية تنأى بها عن الأساليب الواقعية المألوفة.

إن السـرد في هذه الرواية يأتي في سياق الارتداد والتعلق بالماضي على حساب الحاضر، وهو ما أدى إلى انحسـار مسـاحته واضطراب بنائه؛ لأنَّ السـرد في هذه الرواية لا يشـكل بناء متماسـكاً يعكس واقعاً مقنعاً يمور بنبض الحياة، بل يتفتت ويأتي متقطعاً بوصفه أمشـاجاً من ذكريـات تنثال على ذاكـرة «زينة الملكة» التي انقطعت عن الحياة من حولها وتشـرنقت حول ذاتها الاستثنائية المثالية المستغنية عن الخوض في وحل الواقع المعيش، مستأنسة في عزلتها بكلبهـا وقططها وطيف زوجها «يوسـف الراوي» القنوع المعتد بنفسـه الـذي كانت «تجد فيه ملكوت الله»[2] على حد تعبير الراوي المحايد.

لقـد غدر «النوخذة أحمد بن سـلطان» بـزوج «زينة»، فأغرقه في البحر محاولاً الاسـتيلاء على جسـدها دون جدوى، فلم تقتنع بموته معتقـدة أن روحه تظل هائمة تتراءى من حين إلى آخـر، ولذلـك فإنها تـراه واقفاً كل ليلة قبالة رأسـها يقبـل جبينها، ويربّت علـى كتفها ويملس شعرها قائلاً: «لا تخشي شيئاً، أنا معك، أسكن في هذه الخيمة التي وضعت سعفها بيدي»[3].

ويتراءى شـبح «يوسـف الـراوي» حينًا في صـورة «رجل خرافي» عمـلاق[4] يملأ الكون، ويتراءى حيناً آخر في صورة شـهاب مطل يباغتها في خيمتها[5]، ولذلك فإنها تغدو متأملة في الكـون ومصير الإنسـان باحثة عن «شـهوة الـروح برغبة عارمة، صارمـة، لا تتزعزع ولا تحيد عن مبدأ الاكتواء»[6] بلهب إشـراقي صوفي يتجاوز مفهومـات الآخرين للموت بوصفه تغييباً للجسـد وتحريراً للروح التي تظل هائمة مسـترخية «عند خاصرة القلب»[7]، أو سابحة «باحثة عن فضاء أوسع من رقعة الأرض التي ناءت بالآلام»[8]، على حد تعبيرها.

---

(1) علي أبو الريش: ثنائية مجبل بن شهوان (الحب/ الغضب). مؤسسة الاتحاد للصحافة والطبع والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. أبو ظبي 1997

(2) علي أبو الريش: زينة الملكة. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. الطبعة الأولى. الشارقة 2004/ ص13

(3) المصدر نفسه. ص 59

(4) يرجع إلى الرواية. ص 97

(5) يرجع إلى الرواية. ص 136

(6) الرواية. ص 153

(7) الرواية. ص 153

(8) الرواية. ص 154

وهذا الموقف من الموت بالنسبة إلى «زينة الملكة» لم يعد ينبع من تعلقها الشديد بفقيدها «يوسف الراوي»، وإنما من إيمانها الراسخ بهذه الرؤيا الميتافيزيقية، ولذلك نراها تدفن قطتها «سلوى» المدللة تحت التراب، وتتردد على قبرها مؤكدة أنها «لا تؤمن بهذا الموت كما يؤمن به الآخرون.. صحيح أنه يحاول أن يذهب الأرواح بعيدًا إلا أنه لا يستطيع، فخير مثال هو هذا المشهد المروع الذي حدث لسلوى؛ فهذه غائبة لكنها ليست ميتة، هي حاضرة في كل لحظة، تزورها في مكانها، تجلس بجانب القبر، وتسمع مواء القطة، وتلمح عينيها الخضراوين وفمها الصغير الأحمر، وخيوط الشعر المنسحبة على جانبي أنفها»[1].

وتظل «زينة» تعبر عن رأيها في الموت في فقرات عديدة في الرواية حتى يغدو الموت هاجساً يحجب سائر الهواجس الأخرى، أو يكاد، ولذلك نراها توظف السرد لتأكيد رؤاها، فتحكي قصصاً مختلفة تؤنسها إلى موقفها منه، كقصة الأم الثكلى التي رفضت موت ابنها[2]، وقصة «سلوى»[3].

وليس من شك في أن هذا الهاجس الميتافيزيقي (هاجس الموت) يسهم إسهاماً كبيراً في تغييب الواقع إلى جانب تغييب السرد المتماسك واتخاذه قنديلاً يضيء أعماق الشخصية الرئيسة المجردة (شخصية زينة) ولا يضيء الحياة الاجتماعية الواقعية إلا بأشعة باهتة تكاد تضيع في غبش الوهم؛ كتلك الأشعة المتصلة بزيارة «زينة» إلى «دبي» بصحبة «مهرة» المطوّعة، وتعليقها على مظاهر الرفاهية التي ترى فيها زيفاً وتصنّعاً يناقض حياة الفطرة والعفوية والبراءة التي تعشقها[4]، وتلك الأشعة المتصلة بالنوخذة العليل المتعجرف الذي يستغل أبناء جلدته ويجمع أمواله بأساليب غير إنسانية[5]، وتلك الأشعة المتصلة بالإشارات المقتضبة إلى الحيّز الجغرافي برأس الخيمة أو «المعيريض»[6].

ومما أسهم في انحسار السرد في هذه الرواية الانشغال بالجزئيات السطحية أو الهامشية في الحياة على نحو ما نرى في وصف «فهد» كلب «زينة» الأثير لديها:

(1) الرواية. ص 158
(2) يرجع إلى الرواية. ص 65 – 69
(3) يرجع إلى الرواية. ص 57 – 58
(4) الرواية. ص 171
(5) الرواية. ص 44، 51، 107، 115، 116، 125
(6) الرواية. ص 81، 85، 103، 160

«تستلقي زينة، تردد البسملة، متعوذة بسورة الإخلاص، مغمضة العينين، مخضوضة شيئاً ما من فعل الكلب، فعندما يلحس الكلب أطراف أصابعها تستجلي دهاء الحيوانات ومكرها، هي لا تستطيع أن توجه تهمة مباشرة إلى الكلب بقدر ما تؤنب نفسها، فالكلب لا يقتحم عالماً إلا عندما يجد حبال الرسوّ مرخاة باتجاهه فيدنو ملبياً، منصاعاً، لكنه لا يستطيع أن يحدد زمنًا للامتناع، ولا يملك الكلب تلك اللعنة الجهنمية التي تسكن أرواح البشر، هو ينزلق هكذا بعفوية وطواعية، يشعر بانفتاح ملكوت العالم عندما تبتسم زينة، وتناغيه بصوتها المشروخ فيقدم طيّعاً، وبلا هوادة يرخي خطمه الصغير على اللحم، المتعجرف، المغبر، فينساق، لحساً، وشمّاً، وغمغمة، وعندما تشد زينة ساقها وتنفر غاضبة يرفع بصره فاتحاً فمه الطويل، مدليّاً لسانه المرتعش، ملظوظاً بسطوة التداخل مع ولية نعمته.. لا يدري الكلب فهد لماذا تنفر زينة فجأة وترتعد مخضوضة، هي وحدها التي تدير ساعة العالم من حولها وتحكم قبضتها في المملكة الصغيرة التي أصبحت تحيك غزل العلاقة الوطيدة بحكمة الكائنات البريئة»[1].

وفي موقف آخر يتتبع الراوي الحيادي حركات قطة تطارد نملة على النحو الآتي:

«كانت زينة منسجمة في البوح، وتلتفت فترى قطة من قططها الصغيرة تطارد نملة مجهدة، كانت النملة تقلب حبة أرز التقطتها من التراب بينما القطة تلاحقها، ولما تجدها شارفت على الوصول بالغنيمة إلى ثقب ضيق عند زاوية قريبة من وتد تعلق بالخيمة تمد مخالبها الصغيرة وتسلب منها حبة الأرز فتظل النملة تلوب مضطربة، غاضبة، تريد استعادة ما سُلب منها، تابعت زينة الصراع عن كثب وآلمها أن تفعل القطة هكذا، وشعرت بامتعاض من شغب القطة فزجرتها بصوت هستيري، بينما النملة عادت وتعلقت بالحبة، ودحرجتها، دارت حولها في تشبث مميت وإصرار وعزيمة قوية، والقطة تلاحقها، تقف من حولها وتمد المخالب الدقيقة كإبر مسننة، استشاطت زينة غضباً، نهضت ونهرت القطة ولوّحت لها بيدها مهددة، متوعدة، ماءت القطة منكسرة مهزومة حيث أنها لم تستطع تحقيق رغبتها في منع النملة من استكمال خطة وضع اليد على الحق المشروع.

عادت القطة الصغيرة، منكسرة تلوح بذيل صغير تحلقه حول ظهرها، اختبأت في حضن زينة، لكن المرأة العاتبة لم تسكب حنانها المعتاد على رأس القطة ولم تلمس جسدها بأناملها

---

(1) الرواية. ص 126 - 127

المرتجفة»[1].

لقد تعمدنا أن ننقل هذين النصين الطويلين متعمدين؛ كي نلمس مدى الاهتمام بالتقاط تفاصيل قشرة الواقع على حساب حركة السرد الذي يعد أقدر على التغلغل في جوهر ذلك الواقع ورصد تاريخه الاجتماعي والاقتصادي والروحي.

وما من شك في أن هذا الاهتمام بالوصف التفصيلي للأشياء والكائنات الهامشية في الرواية يوحي بتغييب المعنى والاغتراب والتشظي، وهذا ليس جديداً في تاريخ الرواية العالمية المعاصرة؛ فقد كان كتاب الرواية الوجودية وكتاب الرواية الجديدة أو الحداثية سباقين إليه؛ ويكفي في هذه العجالة أن نحيل على رواية «الغثيان» لـ«جان بول سارتر» الذي لا يتورّع فيها عن كتابة صفحتين أو أكثر في وصف جذع شجرة؛ أو مقبض باب؛ أو معلبات فارغة؛ أو خط ظل[2]، أو نحيل على قصة «الشاطئ» لـ «آلان روب غرييه» الذي يتتبع حركة موجة البحر وانكسارها على الشاطئ الطويل المهجور، ورغوتها اللبنية، وأثر الأقدام على الرمل، وحركة الطيور، وما إلى ذلك[3].

❊ ❊ ❊

وبعد، فالذي نخلص إليه أن غياب السرد يسهم إسهاماً كبيراً في تغييب الواقع إلى جانب النزعة التجريدية الذاتية والرؤى الميتافيزيقية التي تتجاوز السياقات التاريخية الوضعية، وهو ما نلمسه بوضوح من خلال «زينة الملكة» لـ «علي أبو الريش» الذي أراد أن ينتج خطاباً روائيّاً مطلقاً مجرداً عن شروطه الموضوعية.

❊ ❊ ❊

---

(1) الرواية. ص 112 – 113

(2) جان بول سارتر: الغثيان. ترجمة الدكتور سهيل إدريس. دار الآداب. بيروت. ط2/ 1964 ص 178 على سبيل المثال.

(3) آلان روب غرييه: الشاطئ. نشرها الدكتور عبد الحميد إبراهيم في كتابه «الأدب وتجربة العبث». دار الفكر الحديث للطباعة والنشر. القاهرة 1973. ص 153 – 158

تهافت المنظور في رواية «ساحل الأبطال»
لـ «علي محمد راشد»

يفهم من كتابات الناقد المجري «جورج لوكاتش» حول «المنظور» أنه يقصد القراءة الفكرية والاجتماعية للتاريخ من خلال العمل الأدبي، وخاصة العمل السردي[1]، بغرض تحديد وجهة نظر معينة، وبذلك يكون الرهان في الرواية على مدى عمق اطلاع الكاتب على كل ما يتصل بالعصر الذي تدور فيه أحداث روايته، بدءاً بالتاريخ السياسي وانتهاء بالتاريخ الاجتماعي والاقتصادي والفكري، والكاتب الذي لا يستطيع أن يقوم بهذه القراءة العميقة لا يستطيع أن ينجز عملاً روائياً معبراً عن روح العصر.

والمنظور بهذا المفهوم منشود في الرواية التاريخية تحديداً؛ لكونها المجال الأكثر اتساعاً وملاءمة لبلورة منظور صحيح يقوم على دراسة دقيقة لطبيعة العصر؛ لأن التاريخ يمنحنا فرصة أكبر لرؤية الحقيقة، أي أنه كلما كانت الحقيقة بعيدة عن زمننا الراهن كانت أكثر جلاء ووضوحاً، كما أن «المنظور» بهذا المفهوم يحدد طبيعة اختيار المواقف والأحداث والشخوص وطبيعة نظام «البرنامج السردي»[2].

ولذلك نرى الكتاب المحترفين أيديولوجياً خاصة يحرصون على قراءة التاريخ وتشكيل رؤية أو «منظور» قبل الإقدام على فعل الكتابة.

ويكفي في هذا المقام أن نتمثل بما صرح به الكاتب الجزائري «واسيني الأعرج» عن «سيرة» روايته «ما تبقى من سيرة لخضر حمروش»[3]:

«عندما بدأت التفكير في كتابة رواية «ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» كان في رأسي سؤال أكبر من طموحاتي ومن إمكاناتي المعرفية وقتها. يتعلق السؤال تحديداً باستعادة التاريخ

---

(1) يرجع إلى كتاب «دراسات في الواقعية الأوربية» لجورج لوكاتش. ترجمة أمير إسكندر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1972، وإلى كتابه «معنى الواقعية المعاصرة». ترجمة الدكتور أمين العيوطي. دار المعارف. القاهرة 1971

(2) د. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني. سوشبر يس. بيروت/ الدار البيضاء. الطبعة الأولى 1985 ص220

(3) د. واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش. دار الجرمق. دمشق/ بيروت 1984

الوطني الجزائري، وإعادة قراءته في زواياه الأكثر تخفياً. لم يكن يهمني التاريخ الرسمي إلا من حيث هو مادة متداولة بين عدد كبير من المواطنين ومتاحة للجميع. كنت داخل سؤال قلق لا يعبر عنه إلا قلق الرواية: لماذا لم تفضي الثورة الوطنية ـ على الرغم من ضخامة التضحيات ـ إلى ما كان يفترض أن تفضي إليه؟ شيء ما لم يكن على ما يرام في حالة الوعي الذاتي للثورة الوطنية. كنت دائماً أشعر في أعماقي أن هناك مزلقاً ما حدث في فترة ما من الفترات فدمر الثورة من داخلها، وأفرغها من محتواها؛ ليحولها إلى مجرد كلمات وخطابات تستنهض في المناسبات الوطنية الكبرى. التاريخ الوطني المكتوب لا يوفر في الأغلب الأعم إلا صيغة سهلة متداولة، وربما مستهلكة عن هذا التاريخ. وكان لابد من البحث في التاريخ الجانبي الذي كتبه الصديق والعدو معاً لإيجاد اللحظة الروائية التي أدت إلى الانفجارات المتلاحقة، وعصفت فيما بعد بإيجابيات الثورة. وربما كانت هذه اللحظة الملتبسة بالمتخيل غير المفصول عن الحقيقة التاريخية المقارنة هي التي أنتجت جيلاً مجد الثورة حتى أجهضها وقتلها وحولها إلى مصالح دنيوية صغيرة، مع الإصرار على الحفاظ على الخطاب؛ لأنه هو ما تبقى لستر عورة تجربة قُتلت قبل أن تثمر. وجدت أن خطابنا التاريخي الذي قال الكثير عن الغطرسة الاستعمارية، صمت أو لم يقل شيئاً عما كان يحدث داخل الثورة، وكأن ما كان يحدث داخلها لا ينتمي إلى التاريخ ولا إلى الثورة»[1].

لقد تعمدنا أن ننقل هذه الفقرات الطويلة كي نقف على مدى مكابدة الكاتب الحريص على قراءة التاريخ بغية بلورة «منظور» معين قبل الإقدام على فعل الكتابة.

ولعلنا نستطيع أن نقول ونحن مطمئنون: إن كاتب رواية «ساحل الأبطال»[2] لم يكلف نفسه عناء البحث عن «منظور» قبل الإقدام على كتابة عمل روائي تاريخي يتناول فترة عصيبة من تاريخ الإمارات العربية الحديث، وهي فترة مقاومة «القواسم» للإنجليز ونضالهم من أجل حماية مدنهم وسواحلهم الحيوية، وهي الفترة الممتدة بين 1747 و 1853 تحديداً.

والحقيقة أن الكاتب استقرأ التاريخ وبذل جهداً كبيراً في الإلمام بأحداثه المتشابكة كما

(1) كتاب أبحاث ندوة «الرواية والتاريخ». تحرير وتقديم الدكتور عبد الله إبراهيم. المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث في قطر. الدوحة 2006 ص24 – 25

(2) نشر الكاتب الإماراتي علي محمد راشد روايتين قبل رواية «ساحل الأبطال» وهما «جروح على جدار الزمن» (1982) و«عندما تستيقظ الأشجان» (1979)، وبذلك يأتي في الرتبة الثانية من حيث التخصص في كتابة الرواية، أي بعد «علي أبو الريش» مباشرة حتى الآن.

يبـدو؛ وحـاول أن يحـدد الأطراف التي تمسـك بخيوطه السياسـية الفاعلة في هـذه الفترة من تاريخ الإمارات العربية، وفي مقدمتها خيوط الدرعية الوهابيين في المملكة العربية السعودية، وخيوط السـلطان سـعيد المناوئ لهـم في عمان، وخيـوط الإنجليز الذين كانـوا يبحثون عن موطأ قدم لهم على سـواحل «القواسـم» كي يحموا سـفنهم العابرة إلى الهند، وخاصة سـفن «شركة الهند الشرقية» التي أخذت تمارس أنشطتها التجارية منذ سنة 1600.

ولكن هذا الجهد الذي بذله الكاتب انصب على الجوانب العسـكرية أكثر من غيرها؛ فقد حرص على التأريخ لثلاث حملات إنجليزية على «رأس الخيمة»: أولاهما كانت سـنة 1809 بقيادة «الكابتن ويزايت» و«الكولونيل سـميث» اللذين جهزا أسـطولاً كبيراً «حشد فيه الجنود والقنابل والمدافع»[1]، وانطلق من «بومباي» قاصداً «رأس الخيمة»؛ وثانيهما كانت سنة 1816 بقيادة «الكابتن بريدجز» في عهد حاكم «بومباي» الجديد آنذاك «السير إيفان ينبين» الذي كان متذمّراً من الشكاوى من هجمات القواسم الذين استولوا على «عدة سفن هندية تحمل أعلاماً بريطانية بالقرب من بور بندر، ثم اسـتولت سـفنهم بقيادة إبراهيم بن رحمة على ثلاث سـفن من سـورات وحصلوا على حوالي 900 ألف روبيـة»[2]، وأصبحوا يبثون «الرعب في المنطقة كلهـا»[3] على حد قولـه؛ وثالث الحملات الإنجليزية على «رأس الخيمة» كانت سـنة 1819، وهي حملة أرّخ لها الكاتب بدقة، فكان حريصاً على تقديم الإحصاءات المتصلة بأعداد جيش الإنجليز، وعدّتهم، وعتادهم، وقادتهم:

«وقد تم تعيين الميجر جنرال وليم كرانت كير قائدًا لقوات الحملة الجديدة ضد القواسم، وفـي الأسـبوع الأخير من شـهر أكتوبـر 1819 كانت القوات المحتشـدة في بومباي مسـتعدة للرحيـل، وقد تألفت قوات الحملة من 3547 جندي و12 سـفينة حربية، وهي: ليفربول، وبها 50 مدفعاً، إيدن وبها 12 مدفعاً، كرلو وبها 18 مدفعاً، تايكنماوث وبها 16 مدفعاً، بنارس وبها 16 مدفعـاً، أرورا وبهـا 14 مدفعاً، نوتيلوس وبها 14 مدفعـاً، إريال وبها 10 مدافع، ميكري 14 مدفعاً، بسيج 10 مدافع، إضافة إلى ثماني عشرة سفينة لنقل الجنود والعتاد الحربي»[4].

(1) علي محمد راشد: ساحل الأبطال. طبعة خاصة صادرة في دبي 1987 ص45

(2) الرواية. ص74

(3) الرواية. ص84

(4) الرواية. ص83 – 84

وتابع الكاتب هذه الحملة في هجومها على «رأس الخيمة»، كما تابع خطة «القواسم» في التصدي لتلك الحملة الرعناء، وكأنه مؤرخ.

ويكاد الكاتب يلتزم بالمرجعية التاريخية في سرد أحداث هذه الحملات الثلاث على «رأس الخيمة» التزاماً حرفيّاً؛ فبالعودة إلى المراجع التاريخية التي تؤرخ لهذه الفترة من تاريخ الإمارات العربية يلاحظ مدى تقيد الكاتب بهذه المرجعية[1].

ومن البديهيّ أن الكاتب المبدع ليس مجبراً على مثل هذا الالتزام الحرفي بالتاريخ؛ فمن حقه أن يتصرف في تفاصيل التاريخ وأن يتخيل أحداثاً وشخوصاً ومواقف وفضاءات لم توجد أصلاً، ولكن هذا لا يعني ليّ عنق الحقائق التاريخية الثابتة التي تُتخذ عادة إطاراً عاماً للأعمال السردية الإبداعية.

وهذا التعامل المبدع مع التاريخ يدركه كبار كتاب الرواية التاريخية بوعي وعمق.

فقد عوتب «أمبرتو إيكو» على إسرافه في تغيير التاريخ في رواياته في سياق حوار معه على النحو الآتي:

«في الحديث عن المعطيات التاريخية، أنت لا ترعوي عن تغيير هذه على ذوقك ومزاجك أحياناً، فتخال جراء النبرة والجو وأسلوب السرد ومنطق التسلسل أننا نقرأ تاريخاً في حين أننا نكون نقرأ تخييلاً...» [2].

فأجاب «إيكو»:

«صحيح؛ فهذا لا يلغي ذاك، حتى في الروايات التاريخية، يحق لي أن أخترع، وذلك خياري. طبعاً تخضع الرواية التاريخية لبعض القوانين ضمن منطق الاختراع هذا؛ إذ لا يصح أن يؤدي التخييل إلى تغيير تاريخي جذري. يمكنني أن أرسل شخصية ما إلى ساحة حرب،

---

(1) يرجع – على سبيل المثال – إلى المراجع الآتية:

تاريخ الإمارات العربية المتحدة/ مختارات من أهم الوثائق البريطانية 1797 – 1965 (أربعة مجلدات)/ المجلد الرابع 1600 – 1966، تحقيق الدكتور محمد مرسي عبد الله. مركز لندن للدراسات العربية 1997.

دليل الخليج/ القسم التاريخي. تأليف «ج. ج. لوريمر». طبعة جديدة ومعدلة ومنقحة أعدها قسم الترجمة في مكتب صاحب السمو أمير دولة قطر..

القواسم/ نشاطهم البحري وعلاقاتهم بالقوى المحلية والخارجية. تأليف الدكتور جمال زكريا قاسم.

(2) جمانة حداد: صحبة لصوص النار/ حوارات مع كتاب عالميين. أزمنة للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. عمان 2007 ص26

حتـى وإن لـم تكن قد شـاركت فيها حقاً، ولكـن لا يمكنني أن ألغي واقع حصول تلك الحرب أو أن أحـور نتائجهـا مثلاً. أحياناً، يحصل نقيض ذلك أيضاً؛ إذ ثمة في التاريخ وقائع غير قابلة للتصديق وتبدو مستحيلة للوهلة الأولى ومخترعة إذ أوردها في كتابي، لكنها تكون قد جرت فعلاً، ويتسلى القراء متوهمين أنها محض اختراع مني»[1].

ومـن الإنصـاف أن نشـير إلى أن الكاتب حـاول أن يبدع عناصر خيالية فـي عمله الروائي، فأنشـأ قصـة عائلـة تعيش فـي زمن هـذه الفتـرات التاريخية العصيبـة التي كانت إمـارة «رأس الخيمة» تعاني منها، وهي عائلة «صالح بن علي» ربان السفينة «الشاهين» الذي كان يبحر إلى مدن السـاحل الإفريقي متاجراً وناقلاً للركاب، فيقضي عدة أشـهر هنـاك، ثم يعود إلى «رأس الخيمة» حيث تنتظره زوجته وأبناؤه، ويستقبلونه بحرارة ومشاعر إنسانية عميقة.

ويكتشـف «النوخذة صالح» أن الإنجليز كانوا يتربصـون بموطنه في أثناء غيابه فيكفّ عن السـفر، وينخرط في صفـوف المقاومين الذين كان يجندهم «حسـين بن علي»، نائب الوصي وشـيخ القواسم، وعندما تغير سـفن الإنجليز على شواطئ «رأس الخيمة» يبلي بلاء حسناً في قتالهم هو وابنه الفتى الشـجاع «حسين»، ولكنه يصاب في الحملة الثالثة ويستشهد في موقف بطولي مؤثر مفعم بالمثالية:

«في أثناء المعركة أصابت رصاصة قلب صالح فسـقط على الأرض مضرجاً بدمائه. أسرع إليه ابنه حسـين ليسعفه، ولكن الجرح كان بالغًا، فظل صالح ينزف بغزارة، رفعه ابنه بين يديه، ففتح صالح عينيه بصعوبة فرأى ولده حسين يبكي، فقال له:

«لا تبك يا ولدي، إنني أحمد الله أن وهبني الشـهادة في سـبيل وطني، إن سـيفي هذا لك، ارفعه عالياً، ومهما يطل الزمن حافظ عليه، وإن لـم تستخدمه في القريب، فقد يأتي يوم تحتاج إليه، احفظه، إنه لك، بل هو ميراثي الوحيد»[2].

ولا يقتصر الجهد «التخييلي» الذي بذله الكاتب على شـخصية «النوخذة صالح» وعائلته، بل تجاوزه إلى شـرائح اجتماعية أخرى من خلال شخوص كل من «محمد» صاحب الدكان؛ و«عبيد بن عيسى» التاجر؛ و«خميس السكون» ماسك دفة السفينة؛ والأمير «حسن بن رحمة»؛ وشقيقه «إبراهيم».

(1) الصفحة نفسها.

(2) الرواية. ص88

ولكـن هؤلاء الشـخوص كانوا أشـباحاً تفتقـر إلى نبض الحيـاة؛ لأن الكاتـب لا يبذل أي جهد في رسـم أبعادهم الجسدية والثقافية والسيكولوجية والاجتماعية؛ فهم مجرد أسماء يرد ذكرهم في سياق السرد عَرَضاً.

وهذا ما يقال في شخوص الطرف الآخر، أي الإنجليز، من أمثال «اللورد منتو»، و«الجنرال مالكولم»، و«الكابتن ستون».

وفـي تقديـري أن هـذا التجريـد في رسـم الشـخوص، وتلـك المثاليـة في تصويـر بطولة «النوخـذة صالح» وسـائر شـخوص القواسـم، من نتائج هشاشـة المنظـور في هـذه الرواية؛ فاسـتقراء الكاتب للتاريـخ كان يقتصر على الجوانب السياسـية أو العسـكرية، ولـم يتجاوزها إلـى الجوانـب الاقتصادية والثقافية والاجتماعية والروحية، ولو فعل ذلك لاسـتطعنا أن نقف على تفاصيل حية من انعكاس هذه الجوانب على شخوص الرواية، ولجعل الكاتب «النوخذة صالح»، بوصفه تاجراً حريصاً على مصالحه التجارية وبوصفه أباً حريصاً على أبنائه وزوجته، يتردد قليلاً في التنازل عن سفينته «الشاهين» ونسيان أبنائه وزوجته عند استشهاده.

وأياً ما يكون الأمر، فقد ظل المتلقي قارئ هذه الرواية يتسـاءل عن تفاصيل الحياة المادية والاجتماعيـة (الطبقيـة) ومـا تتسـم به من غنـى أو فقر، وعـن دور العامل الديني فـي الصراع بين القواسـم وبين الإنجليز، ومدى إسـهام الدرعية في تحريك خيوط هذا الصراع في سـياق مناقراتهـم مـع سـلاطين عمان، فضـلاً عن مواقـف القبائل العربيـة الأخرى من هـذا الصراع البحري بين القواسـم والإنجليز وما تثيره من أسـئلة، وفضلاً كذلك عـن موقف إمارة «لنجة» على الساحل المقابل في الخليج العربي..

***

وإذا أردنـا أن نثمـن الأداء الفني في هذه الرواية، فإننا نسـجل - إضافـة إلى تجريد ومثالية الشـخوص - النـزوع المعجمي الـذي يهيمن على لغة الكاتب، ونسـجل لجـوءه إلى الحوار الفصيح الذي لا يعبر عن خصوصيات الشخوص، فضلاً عن اللجوء إلى صيغ مسكوكة كثيرة، من مثل «ساد الصمت القاعة، ولـم ينطق أحد منهم ببنت شفة»[1]، و«ها هم يستقبلون بوابل من

(1) الرواية. ص55

الرصاص»[1]، و«تهللت الأسارير»[2]..، كما نسجل غياب الحرص على وصف الحيز وصفاً موظفاً، على الرغم من غنى فضاءات الأحداث التاريخية بالقلاع والحصون والمدن والقرى والبوادي والواحات.

كما أن الكاتب الراوي كان يتدخل أحياناً فيعلق على الأحداث والمواقف، على نحو ما يطالعنا في قوله معلقًا على علاقة الأب بابنه:

«إن نظرة الأب إلى ابنه لا تقدر بكنوز الأرض، ولو كانت تلك النظرة تشترى لدفع ثمنها من عمره»[3].

أو قوله مسوغاً قلق «دنكان» حاكم «بومباي» من سطوة «القواسم»:

«وكان للسيد دنكان عذره؛ فمن كان مثله يشغل منصب حاكم بومباي وفي تلك الفترة الحرجة بالذات.. لابد أن ينفعل ويتجهم؛ فهناك العشرات من المشكلات التي تعترض مشاريع شركة الهند الشرقية التي فرضت سيطرتها على الهند وتريد أن تمد سيطرتها ونفوذها إلى بقية المناطق المجاورة وبشتى الطرق»[4].

على أن تدخل الكاتب في الفصل العاشر من الرواية يظل أكثر سفوراً ومباشرة – في تقديرنا ـ ولا يضاهيه في ذلك إلا خاتمة الرواية[5]:

«مرت أربع سنوات طويلة ثقيلة على أهالي رأس الخيمة بعد الحملة البريطانية، ولكنهم لم يستسلموا، أعادوا بناء مدينتهم وجندوا كل إمكانياتهم لبناء الحصون وبناء السفن، واستطاعوا خلال فترة قياسية تعويض كافة ما فقدوه من سفن وأنشؤوا أسطولاً بحرياً يليق باسمهم كقوة بحرية يُحسب لها ألف حساب، أقضت مضاجع الإنجليز في بومباي وبوشهر، حتى إن هؤلاء القادة أطلقوا على قوات القواسم البحرية صفة «القراصنة»، ولكنهم في الحقيقة طلاب حق وأصحاب أرض وصقور البحار، يا له من زمن غريب!.. من يدافع عن وطنه وحريته يوصم بالعدو، ومن يدافع عن مياهه يسمى قرصانًا، لا وألف لا، إنما القرصان من يتعدى على

(1) الرواية. ص57
(2) الرواية. ص13
(3) الرواية. ص16
(4) الرواية. ص23
(5) يرجع إلى خاتمة الرواية. ص93

ممتلكات غيره ويسلب الآخرين حقوقهم.. لقد قلبت الآية واختلطت المسميات»[1].

وما من شك في أن إشادة الكاتب ببطولة القواسم وبحقهم في الذود عن حياضهم أمر مشروع، ولكنه عبر عن أفكاره بأسلوب تقريري مباشر، ولم يترجم تلك الأفكار إلى أفعال وشخوص ومواقف روائية فنية تشكل معادلاً موضوعياً لتلك الأفكار.

وفي المقابل فإن الكاتب وظف بعض الأساليب والتقنيات الروائية توظيفاً عفوياً تلقائياً غير مقصود، كما يبدو، من مثل تقنية الارتداد، وتقنية تيار الوعي، وتقنية الرسائل، وتقنية التصوير غير المباشر، أو وصف الصدى.

ففي الفصل الأول من الرواية يسترجع «النوخذة صالح» ذكرى إقلاعه منذ ثمانية أشهر بسفينته من ميناء رأس الخيمة، حيث كان في انتظاره البحارة والمسافرون والمودّعون، ثم يعود من الماضي إلى الحاضر مستفيقًا «من ذكرياته وهو يرى نور الفجر يداعب عينيه»[2]، وفي الفصل الخامس من الرواية نرى «النوخذة صالح» يخرج من منزل «الشيخ حسين بن علي» مستأذناً ويسير بمفرده وقد ازدحمت رأسه بالأفكار والأسئلة المتصلة بهاجس الإنجليز:

«لماذا أتى الإنجليز إلى هنا؟ ماذا يريدون منا؟ هل يريدون حقاً أخذ أرضنا وأرض أجدادنا بالقوة؟

لماذا يغزون أرضنا؟ هل يريدون قتلنا؟ وماذا سيستفيدون من قتلنا؟

هل نحن ذهبنا إليهم في بلادهم وقاتلناهم حتى يأتوا إلينا لينتقموا منا ويأخذوا بثأر قتلاهم؟

لا أعتقد، فلم أسمع بأحد منّا زار بلادهم، بل لا نعرف أين تقع، أو كيف يذهبون إليها... لماذا إذن كل هذا؟ أم أنهم استكثروا علينا أن نعيش أحراراً في بلادنا... ثم إن بلادنا صحراء قاحلة، ماذا إذن يريدون منها... ربما يريدون البحر... وماذا فيه؟ ليس فيه إلا اللؤلؤ... آه اللؤلؤ!.. لابد أنهم يريدون اللؤلؤ... إنها لمصيبة حقاً أن نرى في سفننا في الأيام القادمة غواصاً إنجليزياً والشخص الذي يسيّب عليه ويسحبه من أعماق الخليج الإنجليزي مثله، ولكن نحن ماذا سنعمل؟ آه!.. من المؤكد أنهم سيجعلوننا نجدف لهم ونفلق المحار... ولكن الذي لا أستطيع أن أتصوره أن يكون النوخذا إنجليزيًا... هنا ضحك صالح من أعماقه،

---

(1) الرواية. ص65

(2) الرواية. ص7

وفجأة صحا من أفكاره وأفاق من سرحانه وقد رأى الناس قد تجمعوا حوله ينظرون إلى هذا الإنسان الذي يسير في طريقه شاردًا بفكره، ثم يضحك فجأة دونما أن يكون معه أحد... لابد أن يكون قد جُنّ... أحس صالح بالإحراج، فلوى عنقه إلى الجهة الأخرى وأطلق ساقيه للريح!»[1].

لقد آثرنا أن ننقل هذه الفقرة الطويلة حتى نقف على مدى إفادة الكاتب من تقنية تيار الوعي؛ فقد وفق في اختيار الموقف المناسب لتوظيف هذه التقنية، وهو موقف خروج «النوخذة» من مجلس «الشيخ حسين بن علي» برأس تعج بالهواجس جراء مناقشة الخطر الإنجليزي المحدق، ولكنه أفسد هذه التقنية بالإسراف في استخدامها إلى حد الإسفاف؛ فكيف يتجمع الناس حول «النوخذة» وهو يحاور نفسه داخلياً؟!، وكيف يغدو «النوخذة» مندمجاً في تيار وعيه إلى حد الضحك أمام الملأ؟!، وهل هناك ما يضحك في تربص الإنجليز بالقواسم؟!

أما تقنية الرسائل فقد استخدمها الكاتب للضرورة في سياق السرد التزاماً بالحقيقة التاريخية التي تؤكد المعاهدات المبرمة بين القواسم والإنجليز، والمراسلات التي تبودلت بين الطرفين، على نحو ما يطالعنا في تلك الرسالة التي بعث بها «الشيخ حسين بن علي» إلى «دنكان»:

«... ونحن عرب القواسم، أصحاب الحق الأول في استغلال خيرات الخليج وحمايته من المعتدين ومن يريد به شرّاً، ومادمتم أيها الإنجليز تعلمون مدى قوتنا البحرية وقدرتنا على فرض كامل سيطرتنا على الخليج، ومادامت لنا تلك القدرة التي تمكننا من حماية مصالحنا ومصالح أصدقائنا ممن تضطرهم مصالحهم للمرور بسفنهم في الخليج، لذا فإننا قررنا فرض إتاوة على كل سفينة بريطانية أو تابعة لبريطانيا تمر بالخليج، وسوف نوافيكم برسالة ثانية تحدد قيمة هذه الإتاوة وكيفية دفعها»[2].

وبطبيعة الحال فإن الكاتب ليس مجبراً على توثيق المراسلات والمعاهدات نصاً وروحاً، بل يكفي أن يقتبس مضامين تلك الوثائق ويصيغها بتصرف، وهو ما يبدو لنا من خلال نص هذه الرسالة التي صاغها الكاتب بلغته، كما تؤنس ديباجة الأسلوب المعاصر الذي يختلف تماماً عن ديباجة الأسلوب في القرن التاسع عشر، وهذا يؤكد عمل مخيلة الكاتب في

---

(1) الرواية. ص32 – 33

(2) الرواية. ص24

هذا المجال.

أما تقنية التصوير غير المباشر (وصف الصدى)، فإنها تتراءى في وصف بطولات القواسم من خلال وصف هلع الإنجليز وخوفهم من مقاومتهم وتهديداتهم المستمرة.

ففي الفصل الرابع – على سبيل المثال – يعبر «دنكان» المقيم البريطاني في «بومباي» عن معاناته من جراء تصرفات القواسم الذين أبرموا معاهدة صلح ثم نقضوها:

«يا لهؤلاء العرب، ماذا يريدون منا؟ إنهم مازالوا يهاجمون سفن أسطولنا على الرغم من معاهدتنا معهم... ماذا أصنع لهم يا إلهي؟؟»[1].

وفي الفصل السادس كذلك نرى «دنكان» في منزله مرهقاً أَرِقاً مضطرباً حائراً في أمر القواسم الذين أزعجوه وأفسدوا كل خططه[2].

وفي الفصل السابع يعبر «الكولونيل سميث» عن دهشته وهو يراقب معركة حامية بين جنوده والقواسم:

«هكذا... هكذا وببساطة ينسحب رجالي في أول لقاء، لم يكن يخطر بذهني أبداً أن نلقى مقاومة منهم كهذه»[3].

لم يكن الكاتب في مثل هذه المواقف حريصاً على وصف بطولات القواسم بأسلوب مباشر، لكنه آثر اللجوء إلى هذا الأسلوب الفني الذي يصف آثار تلك البطولات في معسكرات الأعداء.

***

وختاماً فإن المنظور في رواية «ساحل الأبطال» لعلي محمد راشد يظل منظوراً هشّاً غير متماسك؛ لأنه يحرص على استحضار الأحداث التاريخية (العسكرية خاصة) أكثر من حرصه على تحليلها روائياً، كما أنه لم يحفل باستقراء التاريخ الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، على نحو ما فعل عبد الرحمن منيف في خماسية «مدن الملح» مثلاً، وهو ما انعكس سلباً على الأداء الفني، وخاصة في رسم الشخوص والنسيج اللغوي ورسم الحيز.

---

(1) الرواية. ص24

(2) الرواية. ص37 – 38

(3) الرواية. ص53

ومـع ذلك فإن هـذه الرواية لا تخلو من لمســات فنية تتراءى في توظيـف تقنيات الارتداد وتيار الوعي والتوثيق ووصف الصدى.

❊ ❊ ❊

صورة الآخر في رواية «النبراس»
لـ «علي أحمد الحميري»

ترتـاد هذه الرواية آفاقاً جديدة نسـبياً في الرواية الإماراتية، وهـي آفاق العلاقة مع «الآخر» التـي كانت غائبـة تقريباً في الأعمال الروائية الإماراتية التي شـغلت برصد ملامح التحول من حيـاة الغوص علـى اللؤلؤ، والعناية بالنخيـل، إلى حياة النفط والاسـتقرار والتجارة، وما كان لذلك التحول من إفرازات اجتماعية وأخلاقية واقتصادية.

وهنا ينبغي أن نشير إلى أن «الآخر» في الرواية الإماراتية كان يعني العامل الآسيوي تحديداً، علـى نحـو ما نرى في «السـيف والزهرة»[1] لـ «علـي أبو الريش»، وقد يعنـي التركي في رواية «حـدث في اسـطنبول»[2] لكريم معتوق، أما «الآخـر» بمعنى الأوربـي أو الأمريكي فإنه يكاد يكون غائباً في الأعمال الروائية الإماراتية، ما عدا رواية أسـماء الزرعوني «الجسـد الراحل»، وروايـة «النبـراس» موضـوع هذه الدراسـة، وإذا كانت رواية «الجسـد الراحل»[3] تسـتعرض بعض الشـخصيات الإنجليزية التي قابلها «عيسـى المزلاي» في «لندن»، مثل شخصية «مستر مايك»، فإننا ما نلبث أن نكتشـف أن هذه الشـخصية من أصل باكسـتاني، وأن اسـمه الحقيقي هو «محمود»!

أما رواية «النبراس» فإنها تتخذ من «الآخر» الأوربي هاجسـاً وموضوعاً، على نحو ما نرى فـي روايات عربيـة كرواية «البيضاء»[4] ليوسـف إدريـس؛ ورواية «الحي اللاتيني»[5] لسـهيل إدريس؛ ورواية «موسم الهجرة إلى الشمال»[6] للطيب صالح؛ ورواية «عصفور من الشرق»[7]

---

(1) علي أبو الريش: السيف والزهرة. مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر. أبوظبي 1984م.

(2) كريم معتوق: حدث في اسطنبول. اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. الشارقة (د.ت).

(3) أسماء الزرعوني: الجسد الراحل. دائرة الثقافة والإعلام. الشارقة 2003م.

(4) يوسف إدريس: البيضاء. دار الطليعة للطباعة والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 1970م.

(5) سهيل إدريس: الحي اللاتيني. دار الآداب. الطبعة السابعة. بيروت 1977م.

(6) الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال. دار العودة. الطبعة الثانية. بيروت 1972م.

(7) توفيق الحكيم: عصفور من الشرق. المطبعة النموذجية. القاهرة (د.ت).

لتوفيق الحكيم، فضلاً عن روايات خليجية، مثل «مدن الملح»[1] و«أرض السواد»[2] و«سباق المسافات الطويلة»[3] و«قصة حب مجوسية»[4] لعبدالرحمن منيف، و «رمال وجليد»[5] و«الشيخ»[6] لسعود بن سعد المظفر.

وأياً ما يكون الأمر، فإن مؤدى هذه الرواية أن رجل الأعمال «حسن» الذي قدم إلى «لندن» للانخراط في دورة عن إدارة الأعمال، يتعرف بالفتاة الإنجليزية «كاثرين ديفز» التي تتخلى عن خطيبها «جيم»، وتتعلق به تعلقاً مثالياً أو حضارياً بتعبير أكثر دقة، وعلى الرغم من علمها بأنه كان متزوجاً وأباً لأطفال فإنها تصرّ على الارتباط به لإعجابها بشخصيته الرصينة الواعية، والتزامه بتعاليم دينه، وصدوره عنه في سلوكه ومعاملاته اليومية، وهو ما يشحذ اهتمامها به وبعقيدته، ويؤدي بها إلى إعلان إسلامها رسمياً، متحدية أقاربها وصديقاتها ومحيطها الاجتماعي، بل إنها تتخلى عن عملها في مطعم «الكابتزوايف» الذي كان يتردد عليه «حسن» كي يراها، وعندما يسافر إلى بلده في إجازة قصيرة ويعود يجدها قد اتخذت اسماً جديداً، وهو «زينب حسن»، وأصبحت حريصة على قراءة الكتب الإسلامية، والاتصال ببعض العائلات الإماراتية والإنجليزية المسلمة.

ومن خلال تردد «حسن» على مشرب «القبرصية العجوز»، ومطعم «الكابتزوايف»، وكوخ «جون» أستاذ الفلسفة الذي اعتزل الناس واختار أن يعيش في الريف ممارساً الزراعة بعد أن خانته زوجته ففرت مع عشيقها وتركت له طفلاً ما لبث أن كبر وتركه بدوره، ولذلك يصاب بخيبة أمل في الثقافة الأوربية وفي الحضارة المادية ويشهر إسلامه أيضاً في نهاية المطاف.

وهذه الصورة يمكن أن تلخص تفاصيلها على النحو الآتي:

1 - إن «الآخر» جمدت عواطفه وتبلدت، وفقد نعمة الإحساس بالحب الراقي المتأجّج

(1) عبدالرحمن منيف: مدن الملح (خمسة أجزاء). المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الرابعة. بيروت 1992م.

(2) عبدالرحمن منيف: أرض السواد (ثلاثة أجزاء). المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 1999م.

(3) عبدالرحمن منيف: سباق المسافات الطويلة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة السادسة. بيروت 1995م.

(4) عبدالرحمن منيف: قصة حب مجوسية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الخامسة. بيروت 1990م.

(5) سعود بن سعد المظفر: رمال وجليد. منشورات مطبعة الألوان الحديثة. الطبعة الأولى. عُمان 1989م.

(6) سعود بن سعد المظفر: الشيخ. منشورات مطبعة البستان. الطبعة الأولى. مسقط 1991م.

الذي عبر عنه شكسبير في أعماله المسرحية، وعبر عنه الشعراء والروائيون الرومانسيون قديماً؛ فقد أصبح في عرف الآخر أن يستهدف الاستمتاع ويستبدل رفيقة بأخرى «وفقاً للمصادفة حيناً، والمصلحة حيناً آخر»[1]، ويعيش لحظته الواقعية الجليدية كما هي، متجاهلاً الذكرى، بحجة أنه لا يريد أن يتألم أو يعاني بعدها، وبذلك خسر جمال الشوق والشجن وعذوبة التضحية.

2 -لم يحافظ «الآخر» على نقاء النسل، لأن جل أبنائه جاؤوا سفاحاً[2].

3 - انحط الحس الجمالي لدى الآخر، فبات ذوقه مبتذلاً فاستعاض عن المسارح الراقية وروائع الأدب الرفيع وسمفونيات الموسيقى الكلاسيكية بغوغاء الشوارع وضوضاء الحانات وصخب «الديسكو»[3].

4 - افتقد «الآخر» الإحساس بالأمان، فباتت حياته قلقة مضطربة[4]، وأصبح عصره عصر لهاث، وغدت مدنيته «مدنية المسمار والمسطرة والإسفلت والبورصة»[5].

5 - قطع «الآخر» علاقته «بالسماء»، فأصبح غير مبالٍ بكل الأديان، وأما ما يتظاهر به من ممارسات دينية فهي لا تعدو كونها «مراسيم، وإجراءات شكلية»[6] فقدت معناها السامي.

6 - لم تستطع النظم الاقتصادية الراهنة التي يخضع لها «الآخر» أن تسعده أو تسعد غيره من البشر[7].

ومن خلال هذه التفصيلات تتراءى لنا صورة «الآخر» نمطية مناقضة لصورة الشرق التي نسجتها أحلام الغرب كما قدمها لنا المفكر العربي «إدوارد سعيد» في كتابه «الاستشراق»[8].

ومن نافل القول أن نشير إلى أن هاتين الصورتين النمطيتين مزيفتان بعيدتان عن الحقيقة، وهو مما لا نريد أن نخوض في تفصيلاته في هذا المقام، حرصاً على الالتزام بالمنهج

---

(1) علي أحمد الحميري: النبراس. إصدارات دائرة الثقافة والإعلام. الطبعة الأولى. الشارقة 2003م. ص24.

(2) يرجع إلى الرواية. ص69.

(3) يرجع إلى الرواية. ص60.

(4) يرجع إلى الرواية. ص34.

(5) الرواية. ص84.

(6) الرواية. ص96.

(7) يرجع إلى الرواية. ص102.

(8) يرجع إلى كتاب «الاستشراق» لإدوارد سعيد. مؤسسة الأبحاث العربية. الطبعة الثانية. بيروت 1984م.

الـذي تخيرناه في هذه الدراسـة، ولكننا نكتفي بلفت النظر إلـى تجاهل «النبراس» للمنجزات الحضارية الكبيرة التي قدمها «الآخر» إلى الرصيد الحضاري الإنساني راهناً.

ومهمـا يكن، فإن الكاتب يرسـم لنا هـذه النمطية المنفردة عن «الآخـر»، ولكنه في الوقت ذاتـه يقدم لنـا الأداة الناجعة لتغييـر ذلك الآخر، وهـي أداة الجدل المنطقـي والحوار الهادئ والقدوة السلوكية الحسنة.

وهـذه المنهجية في تغيير «الآخر» تؤتي أكلها في رواية «النبراس» بوسـاطة «حسـن» بطل الرواية الذي يجسـد نموذجاً مثالياً لا يسـتطيع أن ينتزع احترام الآخر فحسـب، لكنه يسـتطيع أن ينتـزع حبـه وإعجابه وولاءه، ومن تلك الثمار إسـلام كل من «كاثريـن ديفز» التي أصبحت زوجة لـ «حسـن»، وإسـلام «جون» أستاذ الفلسـفة، فضلاً عن إقلاع «كارول» قريبة «كاثرين» عن شرب الخمر وأكل لحم الخنزير.

تلك هي ملامح صورة الآخر من حيث المضمون، فماذا عن رسـم صورة ذلك الآخر من حيث الأداء الفني أو الشكل؟

تُبنـى أحـداث هذه الرواية من خلال شـكل الرسـائل والمذكـرات؛ إذ إن «كاثرين» تكتب رسـالة مطولة تدون فيها تفصيلات علاقتها بـ «حسـن» منذ أن رآها في مطعم «الكابتزوايف» حتى إعلان إسـلامها في أثناء غيابه، ولكن تلك الرسالة التي كانت فقراتها في صيغة مذكرات غيـر مؤرخـة لم يطلع عليها «حسـن» إلا بعـد أن ارتبط بها شـرعاً وركبا الطائـرة المتجهة إلى الإمارات.

ولعل هذا البناء الخاص يكشـف عن رغبة الكاتب في تجنب الادعاء أمام القارئ ويسـهم في إضفاء المسـحة الموضوعية على السـرد؛ فالبطل «حسـن» لم يكن يتولى زمام السـرد في الرواية باستخدام ضمير المتكلم كما ألفنا في مثل هذا البناء، بل كانت تتولاه «كاثرين» بنفسها.

وقد كانت لغة الرواية قاموسـية رصينة، يغلب عليها أسـلوب السـرد الذي يتخلله قليل من الحـوار والوصـف، كما كانت الشـخصيات مثالية غير مقنعـة في بعض مواقفهـا وتصرفاتها، وذلك بسبب طغيان النزعة التعليمية.

وفي مقدمة هذه الشخصيات التي تفتقر إلى الإقناع شخصية «كاثرين» التي يجعلها الكاتب تتخلـى عـن خطيبها «جيم» الشـاب، وتتخلى عن والدتهـا التي ليس لها سـواها، كي تتعلق بـ

«حسن» الغريب الذي يكبرها سناً ويختلف عنها ثقافة وعقيدة، فضلاً عن كونه متزوجاً وأبا لأطفال!

إن «كاثرين» تغدو بوقاً يبث أفكار الكاتب، ويعبر عن هواجسه وآماله وآلامه أكثر من كونها شخصية روائية مستقلة.

ويكفي أن نستأنس إلى هذا الرأي بالفقرة الآتية التي ترى فيها «كاثرين» الغرب بعيني الكاتب:

«هذه حياتنا، التي صاغها لنا رجالنا.. ما من رجل لدينا هنا، إلا وله عشر.. يعاشرهن طليقاً، واحدة تلو الأخرى.. ولن يكتفي، إن لم تتمكن العاشرة ربما من ربطه بالزواج.. وحتى بعد الزواج لا تضمن الواحدة منا بقاء رجلها بجوارها، بعد شهر العسل، كما يطلقون على فترة الإشباع الجنسي.. لقد اغتصبونا منذ عهد بعيد، بحجة الحرية الشخصية، ودعوى خوض التجربة كاملة، فأفقدونا عذرية السلوك، واغتالوا بكارة العواطف.. ثم وأدوا في سجايانا الزهد.. أمسى نادراً وصول الواحدة منا إلى زوجها، بعواطف بريئة من طيف رجل واحد على الأقل.. غدت قواميسنا للأسف مكتظة بأسماء الرجال وعناوينهم وهواتفهم وألوان جواربهم، وباتت البراءة طفلاً يتيماً.. منبوذاً.. مسفوح الدم، مسلوب الكرامة، في مواخير اللذة، ودنان الخمر، وزرائب الرقص، وأقبية السهر، في الشارع والسينما.. في الحانة.. في المرقص.. على الشاطئ.. أمام الآباء والأمهات، والمعلمين، والمربين، دون أدنى احترام، أو خشية أو حياء.. في المجلات، والكتب.. في أجهزة التلفاز، والفيديو الغازيين البيوت عنوة.. فئة ملعونة تفشت كالطاعون في أوربا وأمريكا وبلدان أخرى كثيرة»[1].

فمثل هذه الرؤى لا يمكن أن تصدر عن «كاثرين» التي نشأت وترعرعت في هذه الأجواء الموصوفة قبل إسلامها.

كما أن شخصية «حسن» لا تخلو من تناقض في بنائها؛ فهو من جهة يحرص على رؤية «كاثرين» في المطعم الذي كانت تعمل فيه، أو في مشرب «القبرصية»، حيث كان يحادث الإنجليزيات اللواتي كن يتهافتن عليه وكأنه «كازانوڤا» بينهن، ومن جهة أخرى نراه يصطحب معه «كاثرين» إلى منزل «جون» في الريف بعد أن توثقت العلاقة بينهما، ويخلو بها في غرفة

(1) الرواية. ص67-68.

منفردة دون أن تراوده نفسه بالاقتراب منها، مع أنه كان يقول لصديقه «وليد»:

«ما اختلى رجل بامرأة إلا كان الشيطان ثالثهما»[1]!

وقد حاول الكاتب في هذه الرواية أن يوظف بعض التقنيات السردية المعاصرة، من مثل استخدام أسلوب تيار الوعي في مواقف مناسبة؛ مثل ذلك الموقف الحاسم الذي تصارح فيه «كاثرين» خطيبها «جيم» بضرورة انفصالهما بحجة السفر إلى بلاد أخرى، ناكرة علاقتها بأي رجل آخر سواه:

«اضطررت للنكران، وادعاء سبب مناف للحقيقة، فلم أكن حتى يومها، قد تأكدت منك، لكني في الواقع، كنت خجلة من مرافقة رجل أفكر بسواه.. كما كنت خائفة عليك من حماقات جيم حين يراك في عيني، أو يلمسك في ضميري»[2].

فهذه الفقرة تأتي في سياق حوار محتدم بين «كاثرين» وخطيبها «جيم» فاضحة ما كان يدور في ذهنها الواعي في ذلك الموقف.

وفي موقف آخر تضطر «كاثي» إلى محاورة «القبرصية» المتطفلة التي أرادت أن تعرف سبب جلوسها منعزلة:

«تلك المرأة الداهية، تكاد تعرف شؤون كل من يأتي إلى مشربها، بل تكاد تعلم كل أخبار المدينة، ومن ثم تنسج حولها حكايات أخرى، وإشاعات، يتناقلها سكان المدينة ظانين أنها غافلة لاهية»[3].

وبعد، فالذي نخلص إليه أن «علي أحمد الحميري» في هذه الرواية يطرح قضية راهنة ملحة، وهي قضية العلاقة مع «الآخر» في سياق تاريخي يرهص بانزلاق هذه العلاقة من مستوى الحوار الحضاري إلى مستوى الصدام الحضاري، فيرسم لنا خطة منهجية لهذه العلاقة من حيث المعنى والمبنى في أسلوب تعليمي انعكس على بناء الأحداث ورسم الشخصيات.

---

(1) الرواية. ص95.

(2) الرواية. ص31.

(3) الرواية. ص39.

المصادفة في رواية «الجسد الراحل»
لـ «أسماء الزرعوني»

طالعتنـا الكاتبة الإماراتية أسـماء الزرعوني مؤخراً برواياتها «الجسـد الراحل»، وهي رواية قصيـرة لا تخلو من بصمات شـكل القصة القصيرة التي بـدأت الكاتبة حياتها الأدبية بكتابتها، وهي بذلك تنضم إلى الكاتبات الإماراتيات اللواتي نشرن أعمالاً روائية قليلة، من أمثال «موزة الكعبي» و «أمنيات سالم» و «ميسون القاسمي».

وقد لفت نظري في هذه الرواية أن المصادفة تشكل ظاهرة لا تخطئها العين القارئة.

وفي ظني أن إشكالية المصادفة حظيت باهتمام الفكر الفلسفي أكثر مما حظيت به في النقد الروائـي، أو النقـد الأدبي، علـى الرغم من أن كثيراً من الأعمال الأدبيـة بنيت على المصادفة؛ ويكفي في هذا المقام أن نشـير إلى مصادفة رؤية «الشـبح» في مسرحية «هاملت» لشكسبير»؛ ومصادفـة رؤية «حميدة» للأشـقاء الذين ينهالون ضرباً على شـقيقتهم حتـى الموت في رواية «المسـتنقعات الضوئية» لإسماعيل فهد إسماعيل؛ ومصادفة لقاء الغرماء والمحبين على ظهر سفينة واحدة في رواية «السفينة» لجبرا إبراهيم جبرا؛ ومصادفة مقابلة الخليفة «هارون الرشيد» لـ «أبي الحسن» الذي كان يعبر عن أمله في أن يكون خليفة ليوم واحد في مسرحية «الملك هو الملك» لسـعدالله ونوس؛ ومصادفة مقابلة الأب لابنته في محل السيدة «باتشي» في مسرحية «سـت شـخصيات تبحث عن مؤلف» للويجي بيرانديللو؛ ومصادفة اكتشاف الخيانة الزوجية في مسـرحية «شـهرزاد» لتوفيق الحكيم؛ ومصادفـة العثور على الصبي الملقـى في العراء في مسرحية «أوديب الملك» لسوفوكل، وهلمّ جراً.

فلـولا المصادفـة في مثل هذه الأعمال الأدبية لمـا كان لبناءاتها أن تقوم أصلاً، ولا انفكّت حبكاتها منذ البداية.

وإذن فإن المصادفة في الأعمال الأدبية طبيعية وضرورية، وهي لا تستمد قيمتها من طبيعة البناء الفني في السـرد الأدبي أو المسـرحي فحسـب، ولكنها تسـتمد قيمتها من طبيعة الحياة أيضـاً؛ لأن الحيـاة العملية الواقعية لا تخلو من مصادفة، وما أكثر ما تتحدد مصائر الناس بفعل المصادفة، وذلك بالقياس إلى الشـروط البشـرية الفيزيقية والمنطق الوضعي، أما بالقياس إلى

الشـروط الميتافيزيقيـة ومنطق ما وراء الطبيعـة فإن المصادفة تنعدم قطعـاً؛ لأنها تصبح تعبيراً صادراً عن الإرادة الإلهية المطلقة.

وباستشـارة المعجمـات الفلسـفية يتضـح أن أرسـطو كان أول من حدد معنـى المصادفة، فصنّـف الموجـودات إلى: ما هـو موجود بالطبع؛ وما هـو موجود بالصناعـة أو الفن؛ وما هو موجود بالمصادفة؛ «أي بالاتفاق والبخت. والمصادفة عنده هي اللقاء العرضي الشبيه باللقاء القصدي، أو هي العلة العرضية المتبوعة بنتائج غير متوقعة، تحمل طابع الغائية»[1].

والفـرق بيـن الاتفـاق والبخت فـي رأي أرسـطو، أن البخت يقصـد به الأفعـال أو الأمور الإنسـانية التـي تقع بالاختيار، خلافـاً للاتفاق الذي يقصـد به الحركات الطبيعيـة التي لا تقع بالاختيـار، ويتمثل على ذلك برجوع الفرس الضائـع إلى مربطه؛ فهذا الرجوع يكون بالاتفاق بالنسبة إلى الفرس، وبالبخت أو الحظ بالنسبة إلى الفارس[2].

أما الفلاسفة المحدثون فإن «المصادفة Hasard» عندهم موضوعية وذاتية؛ فأما المصادفة الموضوعية (Objectif) فإنها تقوم على ما لا يمكن تفسـيره بالعلل الفاعلة ولا بالعلل الغائية، كالأمر المتولد من تلاقي سلسـلتين من الأسـباب المسـتقلة، والأمر الذي ليس له غاية ظاهرة محددة. وأما المصادفة الذاتية (Subjectif) فإنها تقوم على ما يبدو مخالفاً للسويّ من الطبائع، كالحوادث المتعلقة بالشخص الإنساني، أو بأمواله ومصالحه وما إلى ذلك مما يمكن أن يأتي مخالفاً للأنظمة المألوفة، مستعصياً على التنبؤ، غير خاضع للإرادة البشرية[3].

ويذهب «كورنو» إلى أن «المصادفة هي التلاقي الممكن بين حادثتين أو أكثر تلاقياً عرضياً لا يمكن تفسيره بالعلل المعلومة، وإن كان لكل حادثة من هذه الحوادث علل تخصها»[4].

وبالتالـي فإن المصادفة ليسـت خروجـاً على قوانين الطبيعة، وإنما هـي «أمر طبيعي يعجز العقل عن الإحاطة بشروطه المعقدة، وعلله الكثيرة الاشتباك»[5]، وهو ما أدى ببعض الفلاسفة إلى الاستعانة بقوانين الإحصاء من أجل تفسير ظاهرة المصادفة، على نحو ما فعل الفيلسوف

(1) يرجع إلى «المعجم الفلسفي» للدكتور جميل صليبا. الجزء الثاني. دار الكتاب اللبناني. الطبعة الأولى. بيروت 1973. ص383.

(2) المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه. ص384.

(4) «المعجم الفلسفي» للدكتور جميل صليبا. الجزء الثاني. ص384.

(5) المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

وعالـم الرياضيـات الفرنسـي «بوانكاره» الذي اسـتعان بحسـاب الاحتمـالات (Calculdes Probalités)[1].

وأياً ما يكن فإننا لا نريد أن نسترسل في استعراض التأويلات الفلسفية لإشكالية المصادفة، لأن المقام لا يتسع لمثل هذا الجدل العميق، ولا سيّما أننا بصدد تناول رواية لا تتخذ من هذه الإشـكالية موضوعـاً لها، بل نريـد أن نصف مظاهـر المصادفة بالمعنى الروائـي البنائي الفني في عمل سـردي محددّ، وهو رواية «الجسـد الراحل»، وليس بالمعنى الفلسفي، على أن نتابع البحث في موضوع إشكالية المصادفة في الرواية العربية لاحقاً.

يختلف «عيسى المزلاي» بطل هذه الرواية مع والده الذي يصفه في يفاعته لإساءته الأدب مع زوجته، فيترك المنزل ويهاجر إلى البحرين وهو يجتر مشاعر الاغتراب والإحساس بالظلم والحنيـن إلـى والدتـه التي فقدها منذ صباه، فضلاً عن شـوقه إلى «بدرية» التـي كان يحبها في صمت.

وهناك في البحرين يعمل ثلاث سنوات في الميناء مساعداً لمهندسي صيانة السفن الراسية، ويتعـرف إلى «العم خلف» الذي كان يعمل معـه، ويدعوه من حين إلى آخر لزيارته في منزله، حيث تألفه ابنته «ليلى» وتتعلق به، وبعد ذلك يرحل إلى بريطانيا على متن سفينة، حيث يتعرف إلى صديقه «سمير» المصري الذي يهوى الموسيقى ويصبح زميله في العمل.

وفـي الميناء البريطاني يتعرف إلى «مسـتر مايك» الذي يسـاعده وزميلـه على إيجاد عمل، وفيمـا بعد يكتشـف أن اسـمه الحقيقي هو «محمـود» وأنه باكسـتاني، فيصادقه ويتـزوج ابنته «ميري» التي ينجب منها أربعة أطفال.

ويمضـي به الزمـن إلى الكهولة دون أن يـدري، وينتهي به المطاف إلـى العودة إلى موطنه الإمارات.

وقـد وظفـت الكاتبة تقنيـة الارتداد (الفـلاش باك) التي تسـتجيب لذكريـات الطفولة وما في الإمارات قبل اكتشـاف النفط واسـتثماره، وقبل إنشـاء دولة الاتحاد، وهو ما يسوغ عنوان الرواية «الجسـد الراحل» الذي يومئ إلى مدى الارتباط بالذكرى والوطن؛ فكأن بطل الرواية «عيسـى المزلاي» يرحل بجسـده فحسب، أما روحه فتظل تهيم في مرابع موطنه ولا تعود إلى

---

(1) المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

مسكنها (جسده) إلا بالعودة إلى تلك المرابع. وفي سياق رحلة الهجرة والعودة تنسج الكاتبة خيوطها الروائية وتبني عالمها المتخيل.

وكان من المفترض أن يبنى هذا العالم ويحاك ذلك النسيج وفقاً لمواصفات التخييل السردي، وفي مقدمة تلك المواصفات الإقناع والإيهام بالواقعية أو المنطقية، وهو ما يتناقض مع ظاهرة المصادفة اللافتة للنظر في هذه الرواية، كما سنرى.

ففي رحلة «عيسى» إلى البحرين تسوق المصادفة «العم خلف» في طريقه، ويتعرف إلى ابنته «ليلى» التي تتعلق به، وتسعى إلى الزواج منه، فتخفق؛ لأن قلبه كان متعلقاً بـ «بدرية» التي وعدها بالزواج بعد عودته.

وعلى ظهر السفينه المبحرة إلى بريطانيا يتعرف «عيسى» إلى «سمير» الذي يغدو صديقاً حميماً.

وفي الميناء البريطاني يقابل «عيسى» الرجل الطيب «مستر مايك» الذي يساعده في العثور على عمل منذ أن تطأ قدمه أرض الميناء، كي يكتشف فيما بعد أن هذا الرجل من أصل باكستاني، وأن اسمه «محمود»، ويصبح زوجاً لابنته «ميري» فيما بعد.

وفي موقف من مواقف الرواية يصطحب صديقه «سمير» شاباً من البحرين، يتضح أنه على علم بأخبار «العم خلف» وابنته «ليلى»:

- «- عيسى، هذا صديقي من البحرين.

تلعثمت الكلمات على لسان عيسى.

- من البحرين، حياك، أنا كنت في البحرين منذ خمس سنوات.

إذن تعرف البحرين وأهلها.

- أناس طيبون، ولكن بحكم عملي في الميناء لم أختلط كثيراً بالناس سوى العم خلف وعائلته.

- رحمة الله عليه. كان رجلاً طيباً يحبه الجميع.

احتبست الكلمات في حلقه، لفته ملامح الحزن القديم. ترى ماذا يحمل الغد في أحشائه من أخبار مؤلمة؟

خرجت كلمات متقطعة من أطراف لسانه.

سأله عن ليلى، وعرف أنها تزوجت، ففرح وأسعده خبر زواجها»[1].

وفي بريطانيا يتعرف «عيسى» مصادفة بالشاب «خالد» البحريني الذي تتوثق عرى الصداقة بـه، فيدعـوه إلى تناول طعام العشـاء في بيته كي يكتشـف مصادفة أن زوجته «أم عيسـى» هي بعينها «ليلى» ابنة «العم خلف» التي كانت تهواه:

«تطايـر رماد قلبه، وتوقفت الدماء في عروقـه، وكادت أن تفضحه ركبتاه المتوترتان عندما وقعت عيناه على أم عيسى. كاد أن ينسى نفسه ويطلق اسمها: إنها ليلى، هي ليلى إذن، هي التي اختارت اسم عيسى لولدها، مسكينة أنت يا ليلى!. حتى بعد رحيلي لم تستطع نسياني»[2].

ومن مواقف الرواية أيضاً ذلك الموقف الذي يقابل فيه «عيسـى» الطالبة الإماراتية «مريم» مصادفـة، وتوقظه من «نوم عميق»[3]، فتجعله يفكـر «بالعودة إلى أرض الوطن»[4]، ثم يتعرف إلى والدها فيكتشف أنه صديق من أصدقاء الطفولة!:

«-.. ولكن أخبرني من تكون؟ لدي إحسان كبير بأنني أعرفك ومن ديرتنا.

- نعم يا أخي، فأنا إماراتي من الشارقة.

- أيعقـل أن تكـون الذي فـي بالي، صديـق الطفولة، لا تزال علـى قيد الحياة. أنـا إبراهيم الخباز.

- وأنا عيسى يا إبراهيم.

تعانق الرجلان والفتاة تشهد الموقف وكأنها أمام فيلم سينمائي»[5].

وما من شـك في أن مثل هذه المصادفة في رواية «الجسـد الراحل» تسـيء كثيراً إلى البناء، وتجعله مهلهلاً آيلاً للانهيار والسقوط، وخاصة تلك المصادفات التي لا تقبل أي تسويغ فني، مثل مصادفة التعرف إلى «ليلى» في بريطانيا؛ لأن هذا التعرف لا يؤدي وظيفة بنائية، طالما أن «عيسـى» لم يكن يفكر في الارتباط بها، واتخاذ قرار الزواج من «ميري» لا علاقة له باكتشـاف

(1) أسماء الزرعوني: الجسد الراحل. منشورات دائرة الثقافة والإعلام. الطبعة الأولى. الشارقة 2004م. ص47.

(2) الرواية. ص56-57.

(3) الرواية. ص75.

(4) الصفحة نفسها.

(5) الرواية. ص84.

زواج «ليلى» في بناء الرواية؛ ومن هنا نستطيع أن نعد هذا اللقاء من قبيل المصادفة الجزافية التي لا تسهم في تنمية الأحداث، ولا سيّما أن هذا اللقاء كان من تدبير الزوج «خالد» صديق «عيسى»، وليس من تدبير «ليلى» التي ينم حرصها على مقابلة «عيسى» في مقهى عمومي على أنها ما تزال متعلقة به.

وكأننا بالكاتبة تحس بضرورة تسويغ هذه المصادفة فتحاول أن تبحث عن أي تسويغ مقنع، ولكنها لا تجد إلا القدر مسوّغاً:

«عيسى لقد حذفتك من ذاكرتي، ولكن لا أعرف لماذا كان القدر بالمرصاد؟ لماذا وضعك أمامي مرة أخرى؟ كنت سعيدة في حياتي.. كيف ظهرت لي من جديد؟ أرغمتني على رد شريط الماضي وعذاباته!» [1].

والحقيقة أن الكاتبة هي التي أرادت ذلك وليس «القدر»؛ لأنها تمتلك الحرية المطلقة في التصرف بمصائر شخوص روايتها وبناء عملها الروائي وفقاً لرؤيتها الفكرية والجمالية.

وقد يعترض معترض على هذا الرأي محتجاً بأعمال أدبية أو مسرحية بنيت على مثل هذه المصادفة القدرية، على نحو ما نرى في «أوديب» سوفوكل، ولكن الاحتجاج بهذا النمط من المصادفات، سواء في «أوديب الملك»، أم في سائر الأعمال المسرحية الإغريقية، يظل مسوّغاً بطبيعة البنية الميتافيزقية في الثقافة الإغريقية التي تتسم بالتسليم المطلق للقدر الذي يتصرف في مصائر الأبطال التراجيديين كما يحلو له، وقد يحاول أولئك الأبطال أن يصارعوا ذلك القدر، ولكن صراعهم ينتهي دوماً بهزيمتهم.

ويمكن لهذا المعترض أن يحتج بأعمال أدبية معاصرة لكتاب كبار من أمثال «ألبيركامي» في «سوء التفاهم» مثلاً، ولكن الحقيقة أن «كامي» في هذا العمل يتخذ من المصادفة أداة للتعبير عن فلسفة العبث التي تشكل بنية مسوّغة لتلك المصادفة؛ لأن الوجوديين العبثيين يعتقدون أن الوجود الإنساني ذاته محكوم بالمصادفة؛ أي أن الوجود نفسه كان مصادفة؛ ما دام الكائن البشري قد جاء إلى الكون بفعل التقاء رجل وامرأة مصادفة.

ولعل ما يقال في «سوء التفاهم» لكامي يقال كذلك في «المستنقعات الضوئية» لإسماعيل فهد إسماعيل؛ وفي «السفينة» لجبرا إبراهيم جبرا.

---

(1) الرواية. ص61.

وحتى نكون منصفين ينبغي أن نستثني بعض المصادفات التي ذكرناها في رواية «الجسد الراحل» من هذا الحكم؛ فمقابلة «عيسى» للطالبة الإماراتية «مريم» في بريطانيا تظل مسوّغة فنياً؛ إذ إن ذلك اللقاء كان منبهاً لـ «عيسى»، ومحذراً له من مصير أبنائه الذين يمكن أن ينحرفوا ويتخلوا عن قيمهم في مجتمع مختلف عن مجتمع والدهم المحافظ، وهو ما يعبر عنه «عيسى» في الرواية بوساطة تقنية تيار الوعي أو الحوار الداخلي، من مثل حواره الداخلي الآتي:

«لقد تعودت وابنك محمد. خلق لك جواً من الفرح، ولكن الخوف من المستقبل. كيف تربي أبناءك في هذه البيئة؟ وكيف تحصّنهم من الضياع؟ وماذا ستقول لهم عندما يكبرون؟»[1].

لقد شاهد «عيسى» الطالبة «مريم» وهي تهم بالرقص في وضع ينم عن استهتارها، فما كان منه إلا أن تدخل تلقائياً وزجرها وكأنه ولي أمرها، وكان ذلك الحدث العابر مصادفة أسهمت في تعزيز عزمه على العودة إلى موطنه، علماً بأنه يفترض أن هاجس العودة يظل حياً فاعلاً في وجدان «عيسى»، لاتخمده السنون ولا الزواج من «ميري»، طالما أن الكاتبة قد اختارت عنواناً دالّاً لروايتها ينبئ عن مصير بطلها، وهو «الجسد الراحل» الذي اضطر أن يغادر موطنه جسداً، أما روحه فقد ظلت هائمة في موطنه، كما ذكرنا آنفاً، وبالتالي فإنه لم يكن في حاجة إلى طالبة مثل «مريم» حتى تسهم في دفعه إلى اتخاذ قرار العودة، على الرغم من نسيانه أو تناسيه لـ «مريم».

وأخيراً فإنه لابد من تثمين الأداء الفني العام في هذه الرواية بوصفها باكورة أعمال الكاتبة أسماء الزرعوني.

فقد وظفت الكاتبة بعض التقنيات الروائية الحديثة، من مثل الحوار الداخلي وتيار الوعي، إلا أن تقنية الارتداد تظل الأكثر توظيفاً في هذه الرواية؛ لأنها الأكثر مناسبة لاستعادة ذكريات ماضي الشخصيات الروائية الرئيسة، وماضي الإمارات قبل تأسيس دولة الاتحاد، كما أن الكاتبة تركز على البطل المحوري، فتبذل جهداً كبيراً من أجل رسم أبعاده النفسية والاجتماعية والثقافية، وتكاد تهمل الشخصيات الأخرى، ولعل هذا ما جعلها تتسم بوحدة

(1) الرواية. ص62.

السمت في الأحداث، مما جعلها قريبة من شكل القصة القصيرة؛ فلولا طول الفترة الزمنية التي تستعرضها لحسبناها قصة، ولاسيما أنها تخلو من تعدد الأصوات بمصطلح «باختين».

كما أن الكاتبة كانت مهيمنة على وصف نفسية بطل الرواية وصفاً تقريرياً يخلو من الإيحاء، بحيث لم تترك مجالاً واسعاً للقارئ كي يُعمل خياله، وهذه «الهيمنة» تؤدي أحياناً إلى الحشو الذي لا يضيف أي شيء إلى معرفة القارئ.

ويكفي في هذه العجالة أن نتمثل بهذه الفقرة التي جاءت في سياق السرد بضمير الغائب:

«وأخذ القرار بالهجرة وترك الديار حتى تهدأ نفسه، ويجد ذاته، ويرتاح نفسياً، فتعلقه بأمه، وتبدل والده تجاهه، ووجود من تحتل مكانة أمه.. كل ذلك جعله قلقاً منشغل البال.. حائراً.. وفقده للحنان كان صدمة جعلته يؤكد قراره بالفرار بحثاً عن دنيا أخرى يتصور أن يجد فيها من الدعة والهدوء وراحة النفس الكثير، ويعوض بها ما يعتريه الآن. إنه إنسان ممزق مشتت، فلا بد من الرحيل نحو بيت آخر أو حتى بلاد أخرى.. الرحيل نحو الحنان والدفء والأم المفتقدة التي تركته وذهبت ولن تعود أبداً. وبموتها سلمته إلى والد لا يمكنه تعويض حنانها، وإلى امرأة أخرى يراها مغتصبة لمكان أمه، عقله الثائر لم يستوعب تصاريف الحياة وتبدلات القدر القسرية.. فقرر وعزم وهو الآن في احتدام التنازع بين الألم والأمل.. بين الماضي الغريب والحاضر الآتي، بين ورد وشوك.. ورد مضى سيبحث عنه في بلاد أخرى، عله يستطيع أن يعيده مرة أخرى إلى حياته، وبين شوك يحاول التخلص منه، شوك الجفاف وغياب الحنان ولمسة اليد الحانية، وما بين البحث والابتعاد يرى الخلاص في الرحيل»[1].

فمثل هذه الفقرة تعد من باب الحشو الذي لا طائل من ورائه؛ لأنها لا تضيف أي شيء إلى معرفة القارئ بملابسات عزم «عيسى» على الرحيل.

ومثل هذا الحشو قد يطالعنا أحياناً في سياق الارتداد الذي يأتي في شكل سرد بضمير المتكلم:

«آه لو تعرفين كم أشتاق إليك، وإلى حديثك الأحلى من العسل، وأنفاسك الدافئة، وأمي التي رحلت بسبب ولادة عسيرة»[2].

---

(1) الرواية. ص16-17.

(2) الرواية. ص22.

إن «عيسى» هنا يعبر عن شوقه إلى «بدرية» وهو على ظهر السفينة، ولكنه في الوقت نفسه يذكر سبب موت والدته؛ فمثل هذا الخبر لا يجوز إيراده في سياق الاسترجاع والحوار الداخلي، بل في سياق السرد العام.

وقد غلب أسلوب السرد والحوار على النسيج اللغوي، علماً بأن الكاتبة فضلت إجراء الحوار بين شخوصها باللهجة العامية، وهو ما أضفى على عملها نكهة محلية خاصة مفقودة في أعمال كتاب خليجيين آخرين من أمثال «سعود بن سعد المظفر» أو «عبده خال»، على سبيل المثال.

وأياً ما يكن فإن هذه الرواية تعد إسهاماً في ترسيخ الفن الروائي في الأدب الإماراتي، كما تعد إسهاماً في دعم الكتابات النسوية في هذا المجال، على الرغم مما شابها من هنات.

❊ ❊ ❊

«حلم كزرقة البحر»
(بين السيرة والتخييل الروائي)

«حلم كزرقة البحر» هي الرواية الأولى التي تنشرها كاتبة إماراتية، هي «أمنيات سالم»، وقد صدرت عام 2000 عن دار «الجمل» في ألمانيا، وهي تقع في ثلاث وتسعين صفحة من الحجم المتوسط، ونحن نحرص هنا على ذكر هذه المعلومات في المتن على غير عادة ذكرها في الهوامش لصلتها الوثيقة به.

فدار الجمل تعرضها بين منشوراتها بوصفها رواية، لا سيرة ذاتية، على الرغم من أن تحديد جنسها الأدبي قابل للأخذ والرد كما سنرى بعد قليل، كما أن عدد صفحاتها يمكن أن يثير سؤالاً عما إذا كانت رواية طويلة أم قصيرة.

وقد يبدو هذا السؤال نافلاً، أو تعد الإجابة عنه بدهية من فضول الكلام، ولكن طرحه في الحقيقة يظل مشروعاً؛ لأن هناك منظرين كثيرين يحرصون على التمييز بين الرواية، والقصة القصيرة، والقصة الطويلة أو الرواية القصيرة التي تحتل منزلة بين بين[1].

وعلى أي حال فقبل تحديد طبيعة هذا العمل، ينبغي أن نشير إلى أن العمل الروائي النسوي - أو الذي يطمح أن يكون روائياً - جاء بعد ثلاثين سنة من ميلاد الرواية الإماراتية بنشر رواية «شاهندة» لراشد عبد الله، والسؤال المطروح هنا: لماذا تأخر ظهور الرواية النسوية في الأدب الإماراتي المعاصر، خلافاً للقصة القصيرة التي ضربت فيها المرأة الإماراتية بسهم وافر فكانت رائدة في إبداعها[2]؟

ليس هناك إجابة علمية جاهزة عن هذا السؤال، ولكن الراجح أن كتابة الرواية تحتاج إلى امتلاك أدوات فنية وإلى تجربة اجتماعية أو فكرية ناضجة ومتميزة، فضلاً عن الوقت الكافي للإنجاز، وهو ما لم يتوافر للكاتبة الإماراتية إلا في ظل دولة الاتحاد التي أتاحت الفرصة أمام

(1) يرجع إلى كتاب «الرواية العربية» لروجر آلن. ترجمة حصة إبراهيم المنيف. منشورات المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة 1997. ص 17 - 29، ويرجع إلى كتاب «أساليب التعبير الأدبي» لمجموعة من الأساتذة. دار الشروق للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. عمان 1997. ص 294 - 295

(2) نشير هنا إلى أن أول رواية نشرت لكاتبة إماراتية مولداً وهوية كانت لـ «حصة خلف الجروان الكعبي»، وهي رواية «شجن بنت القدر الحزين» (منشورات دار الثقافة العربية. الطبعة الأولى. الشارقة 1992).

المـرأة كي تنخرط في الحياة الاجتماعية والثقافية، وتمتلك وعياً اجتماعياً وأدبياً ناضجاً، هذا فضلاً عن سـلطة الذوق الشـعري، وخاصة الشـعر النبطي منه، الذي يهيمـن في ربوع الخليج العربي بشكل عام. لذلك كله تأخر ظهور الرواية النسوية في الإمارات العربية المتحدة.

والآن نعـود إلى إشـكالية النوع السـردي الذي ينتمي إليه هذا العمـل، فهل يعد هذا العمل سيرة ذاتية أم رواية؟

عندما نوازن بين السـيرة الذاتية وبين الروايـة نجد عدداً من المواصفات والخصائص التي تميز إحداهما عن الأخرى، ويمكن إيجازها فيما يأتي:

1 – إن السيرة «تعرض للفرد في نطاق المجتمع، وتعرض أعماله متصلة بالأحداث العامة أو منعكسة منها أو متأثرة بها»[1]، وهي بذلك «تحقق غاية تاريخية»[2].

أما الرواية فإنها لا تعرض حياة فرد بعينه، بقدر ما تعرض حياة افتراضية لشخصية افتراضية، أي إن الرواية تصوغ الشـخصيات والأحداث صياغة فنية تقوم على الخيال والتصور أكثر مما تقوم على الحقيقة التاريخية الواقعية.

2 –تخضع السيرة في بناء أحداثها إلى الترتيب الزمني بالتدرج من الماضي إلى الحاضر[3]، خلافا للرواية التي لا تتقيد إطلاقاً بمثل هذا الترتيب وهذا التدرج[4].

3 – يعتمد كاتب السيرة على التذكر واستدعاء التجربة المعيشة بالفعل، ولذلك فهو مطالب بالالتزام بمبدأ الصدق التاريخي، خلافاً للكاتب الروائي الذي يعتمد على خلق تجارب شخصياته الروائية والإيهام بها، ولذلك فهو مطالب بالصدق الفني المقنع، وليس مطالبا بالصدق التاريخي.

4 – في السيرة الذاتية يتخذ الكاتب ضمير المتكلم المباشر «أداة للتعبير عن ترجمته»[5]، خلافاً للرواية التي يستطيع الكاتب فيها أن يوظف أي ضمير يشاء.

5 – ليس بالضرورة أن يحرص كاتب السيرة الذاتية على تقديم رؤية فكرية أو اجتماعية في

(1) الدكتور إحسان عباس: فن السيرة. دار الثقافة. بيروت 1956. ص 11

(2) الصفحة نفسها.

(3) يرجع إلى كتاب «أساليب التعبير الأدبي». ص 293

(4) المرجع ذاته. ص 294

(5) المرجع ذاته. ص 290

عمله، خلافاً لكاتب الرواية الذي يفترض أن يحرص على تقديم تلك الرؤية حتى يسوغ عمله.

6 – تكتب السيرة الذاتية بناء على نية مسبقة معلنة، خلافاً للرواية التي يغيب فيها هذا الغرض المقصود عادة.

7 – تأتي السيرة مفككة الأحداث عادة، خلافاً للرواية التي تتمتع بالحبكة المحكمة وتماسك الرؤى، وخاصة في الرواية الكلاسيكية.

8 – إن لغة السيرة غالباً ما تأتي بسيطة مباشرة، خلافاً للغة الرواية التي تتسع لتهويمات الشعرية والأساليب الإنشائية التحليلية.

****

تلك أهم الفروق بين السيرة الذاتية وبين الرواية، فما منزلة عمل أمنيات سالم «حلم كزرقة البحر» بين هذين النوعين الأدبيين؟

1 ـ **النية المسبقة**: وهو شرط متوافر في «حلم كزرقة البحر»؛ طالما أن هذا العمل منشور في دار الجمل بوصفه رواية – علماً بأن الدار لم تسجل ذلك كتابة على الغلاف أو على صفحة المعلومات الداخلية – وهو ما أكدته الكاتبة نفسها شفوياً[1].

وقد كان لابد من الاعتماد على مثل هذه القرائن والأدلة، مادام هذا العمل يخلو من أي إشارة تحدد نوعه الأدبي، لا في الغلاف ولا في الصفحة الداخلية.

كما أن الكاتبة لم تحرص في بداية عملها على ذكر اسمها الصريح، واسم عائلتها، ومكان ميلادها، أو ما يوحي بأنها تهم بكتابة سيرتها الذاتية، وهو مما يؤكد أنها كانت تريد أن تكتب رواية لا سيرة ذاتية.

2 ـ **الصدق**: وهو يقوم في هذا العمل على التذكر واستدعاء التجربة المعيشة في الماضي، وذلك بأسلوب يوحي أن تلك التجربة واقعية وصادقة تاريخاً، ولكننا في الحقيقة لا نستطيع الجزم أن التجربة التي ينطوي عليها هذا العمل تجربة معيشة بالفعل؛ فالبطلة تحاول أن تسترجع ذكريات الطفولة وتلتقط فتات تجربتها الماضية، ولكنها تفعل ذلك بكثير من العناء والرهق والمكابدة؛ لأن الذاكرة لم تكن تسعفها وتمنحها بسخاء، ولذلك

(1) مقابلة مع الكاتبة في أندية الفتيات في الشارقة في أثناء التحكيم في مسابقة أدبية سنة 2001

نراها منذ البداية تفتتح سردها بجملة تؤكد أنها تبحث عن الأمل في الذكرى، ولكن هذه الذكرى تنأى وتتمنع وتبخل حتى تغدو هي ذاتها حلماً: «ما الذي يتبقى حينما تنأى الذكريات وتصير حلماً»[1].

وتعبر الكاتبة عن مضمون هذه الجملة مرة أخرى بلسان الراوية مؤكدة أنها تبحث عن ذكرى خاصة بها في زحام الحياة الصاخبة الراهنة: «ما أوده هو الذكرى، فقط أن يكون لذاكرتي مجرد ذكرى خاصة لا يشاركني بها حتى قطتي المشاكسة!» [2].

ولكن بطلة «حلم كزرقة البحر» لا تستسلم لذاكرتها الخاصة الشحيحة، بل تعاند وتصر على استرجاع الذكرى بأي ثمن، وعندما تصاب بخيبة أمل في ذاكرتها الخاصة، تحمل قلمها وتحفر في الذاكرة الجماعية – إذا جاز لنا أن نستعير مصطلح «يونج» عالم النفس الذي انشق على معلمه «فرويد» – فتعثر على تفاصيل كثيرة ترصع بها عالم كتابها، وهي التفاصيل التي تتصل بحياة عهد البحر قبل اكتشاف النفط في الإمارات العربية المتحدة واستثماره، عندما كان المجتمع الإماراتي مرتبطاً بالبحر والغوص على اللؤلؤ في حياته الاقتصادية، وهي فترة تاريخية مضت وانتهت زمنياً، ولكنها مستمرة في الذاكرة الجماعية، ولذلك فإن البطلة لم تجد صعوبة في المتح من هذه الذاكرة الزاخرة الثرة التي أغنتها عن ذاكرتها الخاصة، وقدمت لها ألوانها المتنوعة التي رسمت بها فضاءها الخارجي، وملامح الشخصيات التي كانت تعيش في ذلك الفضاء، مثل شخصية الأب وشخصية الجدة وشخصية الخال وما إلى ذلك من الشخصيات التي كانت تتصل بالبطلة الراوية الباحثة عن الذكرى.

وبما أن الكاتبة «أمنيات سالم» لم تعش فترة الغوص على اللؤلؤ[3]، فإننا لا يمكن في أي حال من الأحوال أن نعد الذكريات الواردة في هذا الكتاب ذكرياتها هي، وهو مما يؤكد بما لا يدع مجالا للشك أن هذا الكتاب رواية وليس سيرة ذاتية.

وبناء على ذلك كله فإن الصدق في هذا العمل ليس صدقاً تاريخاً بالمعنى الدقيق لهذا المصطلح، أو بالمعنى الاجتماعي، لكنه صدق فنيّ؛ لأن الكاتبة استطاعت أن تضفي الحياة

---

(1) أمنيات سالم: حلم كزرقة البحر. ص 5

(2) المصدر ذاته. ص 6

(3) ولدت أمنيات سالم عام 1971، كما ورد في الصفحة الرابعة من كتابها، وهي صفحة المعلومات العامة عن الكتاب، وليست من ضمن صفحات المتن.

علـى عالـمها فتجعله عالما موهما ينبض بالحيـاة، وهو ما يميز الرواية بوصفها نوعاً أدبياً يقوم على التجربة الحياتية، كما يذكر «نوفاليس Novalis» [1].

3 – لا يقدم هذا العمل فرداً معيناً معروفاً يحمل اسماً ويتأثر بسياق تاريخي محدد بقدر ما يعرض شخصية صيغت صياغة تقوم على التصور والخيال، ولكنها في الوقت ذاته تتأثر بالملابسات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية العامة، وهو ما يتراءى لنا خاصة في وصف الوجود الإنجليزي[2]، وفي وصف الكساد الاقتصادي على إثر زراعة اللؤلؤ الاصطناعي في اليابان، وما كان لذلك من أثر سيِّىء في الحياة الاجتماعية[3]، من مثل تشتت العائلات، وهجر البيوت، والسفر إلى المناطق النائية بحثاً عن لقمة العيش، وفي وصف عمل المرأة التي كانت تبيع البراقع أو تحضر «الإثمد»[4]، فضلاً عن الأعمال المنزلية.

وصياغة الشخصية في «حلم كزرقة البحر» على هذا النحو منح الكاتبة قدراً كبيراً من الحرية كي ترتقي بتلك الشخصية إلى مستوى الرمز، وهو ما نلمسه في وصف شخصية «الجدة» التي لم تعد تمثل جدة حقيقية في هذا العمل بقدر ما تمثل رمزاً إلى الماضي الإنساني، ولذلك فإن البطلة الراوية تبكي بكاء مرّاً حين تفقد تلك الجدة، وتظل تذكرها باستمرار، وهي تفتقد فيها الحنان والرعاية والحكايات الخرافية والبراءة الآسرة.

4 – إن «أمنيات سالم» في هذا العمل لا تكتفي باستعادة الذكريات والمواقف والفضاءات العمرانية على نحو ما نجد عادة في السيرة الذاتية، وإنما تحرص على تقديم رؤية معينة، وهذه الرؤية تتمثل في الحنين إلى الماضي بمنظور الحاضر، وذلك من خلال المقابلة بين ذلك الذي كان يتسم بشظف العيش المادي، ولكنه كان غنياً بالعلاقات الإنسانية والقيم والصفاء والبراءة والسجايا الحميدة، ولذلك فإن بطلة «حلم كزرقة البحر» تحاول أن تستعيد ذكريات الماضي وتتشبث بها وكأنها حلم جميل «كزرقة البحر».

وعلـى الرغـم من الأسـلوب الروائي البسـيط، وعلـى الرغم مـن الأدوات الفنيـة الروائية

---

(1) Voir «Roman des origines et origines du Roman» Par MARTHE ROBERT. Ed. BERMARD GRASSET.PARIS 1972. p.11

(2) أمينات سالم: حلم كزرقة البحر. ص 17، 34

(3) المصدر ذاته. ص 40

(4) المصدر ذاته. ص 16، 37

الفقيرة، فقد استطاعت الكاتبة أن ترصد مظاهر المفارقة المؤلمة التي أفرزها الانتقال من حياة البحر إلى حياة النفط، وهو الانتقال الذي تصوره الكاتبة بوصفه انتقالاً مفجعاً ومخيّباً للآمال، فضلاً عن كونه حتمياً لا مجال للانفلات من قبضته.

شمل هذا التغير كل شيء في عالم الرواية، فالأب على الرغم من تعلقه بالبحر وحرصه على أن يأكل من أسماكه بدلاً من اللحم والدجاج[1]، ينسى ابنته الراوية بعد أن «ازدحمت ذاكرته بالأطفال والأحفاد والأموال»[2]، وانجرف وراء الأسفار التي ليس لها نهاية[3]؛ والمدن التي نمت بسرعة و«كأنها فطر تضخم»[4]، مرهقة و«صعبة»، «غريقة بالزحام والأنفاس والأبواق»[5]، ومغتالة للذكريات والبساطة والبحر، ولذلك فإنها تغدو «منافي»[6] بالنسبة إلى الرواية؛ والفتيات اللواتي كنَّ يقرأن روايات المنفلوطي الرومانسية البريئة أصبحن يقرأن روايات إحسان عبد القدوس التي تغتال تلك البراءة[7]؛ والبحر الذي كان رائقاً زحف عليه «الإسمنت فحاصره بسواد أبيض»[8]؛ والناس الذين كانوا مطمئنين غمرهم القلق والاضطراب[9]، والخوف من الآخرين ومن المرض ومن الظلام، ومن «أي شيء بإمكانه أن يسجن الحرية والأنفاس الطليقة»[10].

وعلى هامش هذه الحياة الصاخبة الزائفة كانت بطلة الرواية تتشبث بحلم البحر المنتشر في ثنايا العمر، وهو الحلم الأخير الذي ظل محتفظاً بأسراره[11]، وخاصة بعد أن تعبت الجدة وأصبحت تحتفظ بكفنها تحت السرير متوقعة أن تموت في أي لحظة[12]، وبموتها ينقطع آخر

(1) أمنيات سالم: حلم كزرقة البحر. ص 47

(2) المصدر نفسه. ص 58

(3) المصدر نفسه. ص 43

(4) المصدر نفسه. ص 55

(5) المصدر نفسه. ص 59

(6) المصدر نفسه. ص 60

(7) المصدر نفسه. ص 63 – 64

(8) المصدر نفسه. ص 66

(9) المصدر نفسه. ص 83 – 85

(10) أمنيات سالم: حلم كزرقة البحر. ص 88 – 89

(11) المصدر نفسه. ص 54

(12) المصدر نفسه. ص 55

خيط من خيوط «حنان متدفق»[1] يروي الناس كلهم.

5 – لقد اتخذت الكاتبة ضمير المتكلم أداة سرد في عملها، ولذلك فإن سائر الشخوص تستمد ملامحها من خلال هذا الضمير الذي يعد لسان الراوية، وهو أسلوب من أساليب السيرة الذاتية أساس، ولكنه يستخدم أيضاً في الرواية.

وكان هذا الضمير طاغياً على أسلوب «حلم كزرقة البحر»، وهو ما أدى إلى قمع الشخصيات الأخرى في هذا العمل؛ لأن الراوية لم تكن تسمح لتلك الشخصيات بالتعبير عن نفسها إلا في نطاق ضيق جداً، بل إنها لم تكن تمنح تلك الشخصيات حتى فرصة الحوار، وهو ما أفقر النسيج اللغوي في هذا العمل.

6 – يتقيد هذا العمل في بنائه بالترتيب الزمني المتدرج من الماضي إلى الحاضر، على نحو ما نرى في السيرة الذاتية تماماً.

7 – يفتقر هذا العمل إلى البناء المحكم الذي تتسم به الرواية الكلاسيكية خاصة؛ فليس هناك حبكة متماسكة، وكل ما في الأمر أنه يقدم لنا أحداثاً متناثرة وأمشاجاً من ذكريات الطفولة في عهد الغوص على اللؤلؤ وعهد النفط، وهي أحداث وذكريات لم تستطع أن تصنع قصة لها بداية وعقدة ونهاية، على نحو ما نجد في الرواية الكلاسيكية.

وقد حاولت الكاتبة أن تخص كل حدث وكل ذكرى من تلك الأحداث والذكريات بفصل قصير، وذلك على النحو الآتي: «على شاطئ عمري أضغاث أصوات»[2]، «البحر حليب وأنا البسكوت»[3]، «الخراب»[4]، «صدأ الأحلام»[5]، «الموت»[6]، «زيارة»[7]،«حر»[8].

---

(1) المصدر نفسه. ص 87

(2) أمنيات سالم: حلم كزرقة البحر. ص 5

(3) أمنيات سالم: حلم كزرقة البحر. ص 8

(4) المصدر نفسه. ص 13

(5) المصدر نفسه. ص 16

(6) المصدر نفسه. ص 21

(7) المصدر نفسه. ص 26

(8) المصدر نفسه. ص 27

«اختراعـات»[1]، «بيت جديـد»[2]، «منافي المـدن الغريقة»[3]، «ليل»[4]، «معلمـة التاريخ»[5]، «زرقـة البحـر»[6]، «رحل الوقـت»[7]، «خطوط الجنـون»[8]، وهو الفصل الـذي عدته الكاتبة جزءاً مسـتقلاً عـن الفصول الأخرى التي تشـكل الجزء الأول. وفي هذا الجـزء الثاني تحاول الكاتبـة أن تتوغـل في غابات الحياة المعاصرة بمنظور الراوية التي تبحث عن حريتها وترفض جميع أشكال الضغط الاجتماعي وجميع أشكال «الوصاية»، ولكن ذلك لا يعني أبداً أنها تريد أن تكون متمردة على النواميس والقيم الاجتماعية، بل تريد أن تتصرف بقناعة داخلية نابعة من إرادتها الذاتية الأصيلة، ولا تتصرف بدافع الخوف أو التظاهر أو إرضاء الآخرين.

والحقيقة أن اسـتقلال هذا الفصل لم يكن مسـوّغاً بنائياً؛ لأنه يمكن أن يكون تابعاً لفصول الجزء الأول من هذا العمل دون تكلف أو رهق.

8 - يغلب على لغة هذا العمل طابع البساطة، وهي لغة معجمية في جملتها، لكن لا تخلو من بعض الهفوات النحوية، كما أن القارئ يمكن أن يعثر على بعض الفقرات ذات الأسلوب الروائي الإنشائي الذي لا يستهدف نقل الأفكار والأحاسيس فحسب، ولكنه يستهدف إيجاد صيغ جمالية شعرية ناتجة عن علاقات التعبير اللغوي ذاته.

ولعلنا نعثر على ما يؤنسـنا إلى هذه الصيغ الجمالية في الفقرات الآتية التي نسـجلها على سبيل المثال:

- «يسـرق العمـر ذاته.. يـذوب تحت حوافـر الوقت.. يتسـارع كنبضات قلبـي الملهوف للبحر.. كأني صدفة سـاقوها لنعشـها باكـراً.. وفي قلبها حنين مـا زال متوهجاً لمرجان البحر وقواقعه وأسماك قرشه»[9].

- «فـي تلـك اللحظـات.. كان الحـر شـديداً ومرهقـاً، والحلـم مـا زال يرسـم دوائره في

(1) المصدر نفسه. ص 32

(2) المصدر نفسه. ص 39

(3) المصدر نفسه. ص 58

(4) المصدر نفسه. ص 61

(5) المصدر نفسه. ص 66

(6) المصدر نفسه. ص 70

(7) المصدر نفسه. ص 72

(8) المصدر نفسه. ص 75

(9) أمنيات سالم: حلم كزرقة البحر. ص 42

مخيلتي.. أرسـمه بطباشـير ملونة مكسورة وليس بها سـوى بقايا أنحتها بأصبعي لأكتب على لوحة سوداء جنوناً وسناً»[1].

فليـس من شـك فـي أن اللغة في هـذه الفقرات لم تكـن أداة اتصال فحسـب، وإنما كانت مجالاً من مجالات التعبير الروائي الشعري الحالم الذي يغوص في وجدان الراوية.

ولابد أخيراً من أن نشير إلى أن هذه الرواية هي رواية قصيرة؛ لأن عدد الشخوص فيها يظل محدوداً إذا قيسـت بالأعمال الروائية المألوفـة، ولأن الفترة الزمنية التي تتناولها مضغوطة في عدد محدود من الصفحات كذلك.

❊ ❊ ❊

وأيـاً مـا يكن فعلى الرغم من إفادة هذا العمل من أسـلوب السـيرة الذاتيـة، فإنه يظل عملاً روائياً، طالما أن عناصر التخييل في بنائه هي العناصر الأكثر حضوراً وفاعلية.

وإذا كان هناك شـيء من الضعف في الأداء وفي بناء الشـخصيات والأحداث وفي الرؤية التـي كانت رؤيـة جاهزة تفتقر إلى الأصالة، فإن ذلك لا ينقص مـن قيمة هذا العمل الذي يعد ثاني عمل روائي يصدر في حقل الإبداع النسوي في الأدب الإماراتي المعاصر.

❊ ❊ ❊

---

(1) المصدر نفسه. ص 75

إشكالية النوع الأدبي في نص «الطائر»
لـ «ناصر الظاهري»

ما يزال موضوع الأنواع الأدبية الذي شغل منظري الأدب قديماً وحديثاً ينطوي على كثير من الإشكالات المتجددة المتصلة بطبيعة النوع الأدبي، وماهيته، وجذوره، ومدى نقائه أو هجنته، وعلاقاته بالأنواع الأدبية والفنية الأخرى.

وهذه الإشكالات تفرض نفسها على النقاد المعاصرين من حين إلى آخر، وخاصة عندما يواجهون نصوصاً أدبية يصعب تصنيفها في خانة نوع معين من الأنواع الأدبية؛ لأن النص الأدبي بطبيعته ذات الخصوصية المتفردة يعد «قوة متحولة، تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها، لتصبح واقعاً نقيضاً يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم»[1].

ومع ذلك فإن أي نص يظل قابلاً «للتصنيف وإن كان من أكثر النصوص مزاجية»[2]مادامت الأنواع الأدبية قابلة للتطور وقابلة للتجدد والتوالد وفقاً للحاجة التي تقتضيها طبيعة العصر والطبقات الاجتماعية، ويكفي أن نتمثل هنا بتعبير الملحمة عن الطبقة الإقطاعية، وتعبير الرواية عن الطبقة البورجوازية في أوربا، على نحو ما أوضح الناقد «جورج لوكاتش»[3].

وأيا ما يكون الأمر؛ فقد تأثر كتاب الخليج العربي بما يحدث في الآداب الأوربية من تطورات في طبيعة النوع الأدبي الذي أخذ يتواصل مع سائر الأنواع الأخرى تواصلاً عميقاً يجعله يتخلى طوعاً عن كثير من ملامحه الخاصة، وهو ما يتراءى لنا في نوع الرواية تحديداً.

والسؤال المشروع الذي ينبغي أن يطرح هنا هو: لماذا الرواية بالذات؟

والحقيقة أن نوع الرواية أكثر قابلية للتقاطع النوعي أكثر من غيره من الأنواع الأدبية الأخرى، لكونه مركباً بطبيعته؛ ففيه سرد، والسرد هويته الجوهرية؛ وفيه حوار، والحوار عماد

---

(1) الدكتور عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص. منشورات اتحاد الكتاب العرب. الطبعة الأولى. دمشق 2006. ص 24

(2) أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. ترجمة الدكتور منذر عياشي. منشورات جامعة البحرين. الطبعة الأولى 2003. ص 865

(3) جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية الأوربية. ترجمة أمير إسكندر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1972، ويرجع كذلك إلى كتابه الموسوم بـ «الرواية ملحمة بورجوازية».

المسرح، وفيه مواقف، والمواقف عصب القصة القصيرة؛ وفيه تحليل ونقد، والتحليل والنقد قاعدة المقالة ونسغها..

مـن هنا كانت الروايـة أكثر انفتاحاً على الأنـواع الأدبية الأخرى، علـى الرغم من حفاظها علـى طبيعتها السـردية الملحميـة في الطور الرومانسـي وفي الطـور الواقعي خاصـة، أما في العصر الراهن ـ عصر الحداثة ـ وما بعد الحداثة، فقد بالغ بعض كتاب الرواية في مد الجسور بين الرواية وبين الأنواع الأخرى، إلى درجة أنها أصبحت مهددة بالذوبان والانحلال بوصفها نوعاً أدبيّاً، وهو ما يتراءى لنا في «الطائر بجناح أبعد منه» للكاتب الإماراتي «ناصر الظاهري».

ما الأنواع الأدبية المتقاطعة في هذا النص؟

يمكن تمييز أربعة أنواع أدبية على الأقل، تتقاطع أو تتواصل في هذا النص، وهي:

أ - **الحكاية الشعبية**: وهي جنس من أجناس الأدب الشعبي، من حيث كونها مجهولة المؤلف، ومن حيث كونها تعبر عن اللاشعور الجمعي والموروث الشفوي المشترك، بغض النظر عن صياغتها أو ملفوظها.

واللافـت للنظـر في هذا النص أن الكاتب يبذل جهداً واعياً كبيراً من أجل توظيف الحكاية الشعبية، وهو ما يتراءى بوضوح من خلال عنوان النص الجانبي الذي صنف هذا العمل في خانة «الحكاية» لا في خانة الرواية، كما يتراءى في التناصات التي احتشدت في المتن وشُرحت في هوامشه، على نحو ما ورد في حكاية «الحرمة المدارسة» التي تعد من «المعتقدات القديمة»[1] التـي عرفهـا المجتمـع الإماراتي، «وهي العروس التي لم تنجب، بسـبب دخـول امرأة أخرى عليها ولدت حديثًا، وأكلت من طعامها، وتعالج المدارسة بأخذها إلى قبر إنسان مقتول حديثًا وتطوف حول قبره، ويردد الأهل: يا مذبوح بلا جرمة فك الدارس عن الحرمة»[2]؛وعلى نحو مـا ورد كذلـك في حكاية «أم دويس»، وهي «امرأة خرافية تتعطر وتحمّل الريح عطرها لتغوي الرجـال، تظهـر بالليل، فإن ظفرت بأحدهـم قطعت أعضاءه بآلتها التي تشـبه الداس، وهو آلة حديدية تشبه المنجل المسنن»[3].

ب - **السيرة الذاتية**: يمتح هذا النص من السيرة الذاتية للكاتب متحاً غزيراً، إلى حد أنّنا لا

(1) ناصر الظاهري: الطائر بجناح أبعد منه. منشورات رياض الريس. الطبعة الأولى. بيروت 2005 ص 87

(2) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

(3) «الرواية». ص 150

نتنكب جادة الصواب إذا صنفناه في خانة السيرة الذاتية الفنية التي لا تخلو من خامات خيالية، ولكن هذه الخامات لا تمنحها هوية العمل الروائي الموضوعي.

وإذا كانت الرواية العربية قد نشـأت بادئ ذي بدء في كنف السـيرة الذاتية، فإنها تجاوزت تلك المرحلة منذ عقود من السـنين، فشـبت عن الطوق وتخلصت مـن قوقعة الذات الفردية، وخاصة في أعمال الكتاب الواقعيين من أمثال: نجيب محفوظ، ومحمد ديب، والطاهر وطار، وحنا مينه، وعبد الرحمن منيف.

يعـد هـذا النص صـورة فنية عن حياة ناصر الظاهري نفسـه، وما يؤنسـنا إلـى ذلك أن أهم الملامح التي تميز شخصية بطل هذا العمل الأدبي تنطبق على شخصية الكاتب.

فـإذا كان الكاتب قـد فقد أباه في طفولته، فإن بطل هذا العمل يعبر عن إحساسـه باليتم في مواقف عديدة، يكفي أن نشير إلى بعضها في هذا المقام:

ففي الفصل الموسوم بـ «طائر مبتل بالمدن» نرى البطل يسير في المدن بشغف، وكأنه طفل يهوى التسكع «أمام واجهات المحلات، لا ينقصه إلا يد أب تشد على أصابعه الباردة»[1].

وفـي الفصـل الموسـوم بــ «همهمـات طائـر الليـل» يعبـر البطـل عـن «شـعوره باليتـم والانطفاء»[2]:وفي هذا الفصل نفسـه يؤكد البطل أنه «عـاش يتيماً كأبيه وأمه»[3]، وفي الفصل الـذي يحمل عنـوان «في مهب الخاتمة» يعبر البطل كذلك عن شـعوره بأنـه «وحيد ويتيم في مدينة بغاية الاتساع والضجر»[4].

وإذا كان الكاتب قد درس في فرنسا فإن بطل عمله هو الآخر درس في فرنسا، ولذلك نراه يتشوق إلى باريس، ويحن إلى المرأة التي كانت تدير منزله على النحو الآتي:

«لقد تمنى أن تظل كل الأشـجار التي كبرت في المنزل الباريسـي على حالها، تظل تسقيها امرأة واحدة، كما كانت، هي التي كبّرت مكتبته، وغسـلت ملابسه، ونضدت أشياءه المبعثرة، وحضرت له الأكلات الملوكية.

ظلت هي وحدها عطر البيت.. بشـذاها وألقها، بمناكفتها وضجيجها، تصير الشقة المطلة

---

(1) المصدر نفسه. ص 21

(2) «الرواية». ص 132

(3) المصدر نفسه. ص 137

(4) المصدر نفسه. ص 161

على السين والشارع الجميل في الحي الخامس عشر يتيمة، إذا ما خلت من خطواتها المرتبكة على «الباركيه» اللامع، وإذا ما خلت الخزانة من معطفها الأخضر البارد، أو حتى الأسود الذي لا يحب، لأنه يذكره بعنكبوت ميتة.

كانـت ليالـي باردة، وإذا مـا طمحت إلى بيت أهلها فـي الحي البعيد، كانـت تغار.. فتترك البيت، كانت تخشى من نزقه، فترجع إلى عشها الذي تخاف عليه»[1].

فما من شك في أن وصف دور هذه المرأة في حياة بطل هذا النص بهذه الدقة والخصوصية يؤكد أنها كانت امرأة حقيقية في حياة الكاتب.

وإذا كان الكاتـب قـد زار عـدداً كبيراً من مدن العالـم بوصفه سـائحاً أو بوصفه صحفياً أو مشاركاً في الندوات والمؤتمرات الإعلامية، فإن بطل هذا النص هو الآخر مولع بالترحال إلى بقاع العالم شرقاً وغرباً، وشمالاً وجنوباً، وكأنه السندباد المغامر الذي ما يكاد يعود من رحلة حتى يخطط لرحلة جديدة.

وقـد انعكـس هـذا الترحـال على بنـاء هذا النـص الأدبي فغـدا البطـل المغامر محـوراً له والشـخصية الرئيسـة التي لا تنافسـها أي شـخصية أخرى، علماً بأن الكاتب في الفصل الأول حاول أن يهتم بشـخصية أخرى، وهي شخصية الراوي الذي كان يسرد بضمير المتكلم متابعاً أطرافـاً مـن حيـاة هـذا «الطائر» المغامـر[2] الذي مـلَّ الترحال فـي نهاية المطـاف، وركن إلى الدعة والاسـتقرار، فألقى عصاه، وهو يحس بوطأة السـنين، باحثًا عن الطمأنينة في ظل نخلته العتيقة،فقد «ترك الأماسـي المشـتعلة بالنسـاء والوجد ولحظات المحن التي تولد احتقانات الرجـل الغائـب الذي ترك كل شـيء.. وأراد فقط أن يغفـو في ظل نخلته القديمـة، في حارته القديمة، في مدينته القديمة»[3].

وعلى الرغم من أن هذا «الطائر» لم يفصح عن غايته من الترحال، فإن نهايته توحي ببغيته، فقـد كان يبحث عن السـعادة المفقودة في أرجاء العالم، ولـم يكن يدري أن بغيته موجودة في مدينته القديمة التي اكتشف فيها نبع الرضا النفسي الذي يضاهي رضا المتصوفين.

لقـد عاد إلى أحضـان نخلته التي ترمز إلى الصحراء أو الفضـاء المحلي، وكأنه ينفض عنه

(1) المصدر نفسه. ص 134

(2) يرجع إلى «الرواية». ص 13

(3) المصدر نفسه. ص 126

غبار الثقافات الأخرى التي عرفها في ترحاله ويعود إلى أصله وجذوره المكتشـفة التي تماثل جذور تلك النخلة:

«لقـد فكّـر مرة.. بجنـون المحب، أن ينقلها مـن مكانها إلى البيت الجديد، غير أن تشـبث جذورهـا بشـكل شـيطاني في الأرض القديمـة، أخافه، وخـاف عليها، ارتضى فقـط برؤيتها، والمكوث تحتها، منتظراً رحمة الله، وما يتساقط عليه من رطبها الجني»[1].

وكما نرى، فإن بطل هذا النص كان يخوض صراعاً خفيّاً من أجل إدراك مبتغاه، ولكن هذا الصراع يظل صراعاً ذاتيّاً، أي أنه كان يصارع ذاته، وكأنه شاعر رومانسي عتيد، خلافاً لصراع أبطال الرواية الذين يخوضون صراعاً موضوعيّاً ضد الآخر.

وما كان يؤرق بطل هذا النص ويؤجج الصراع في أعماقه هو الاختيار الحاسـم بين «رأس على جثة، أو جثة بلا رأس»[2]؛ أي الاختيار بين نزوات الجسـد وبين نزوات الروح أو العقل، أو الاختيار بين نزوات المادة، بين نزوات الروح، ولذلك نراه متذبذباً، يسـير في طريق المادة حينـاً فيضـرب فـي مناكب الأرض منقـاداً إلى أهوائها، ولكنه يراجع نفسـه مـن حين إلى آخر فيغالب شوقه إليها ويهفو إلى فردوس الروح وطهره، وهذا التذبذب يعبر عنه الراوي صراحة منذ الصفحات الأولى، فيصف حال الفتى الذي يعيش حياة التمزق بين نزوات الجسد ونشوة الروح:

«يتهجد ليلاً، يبكي دمْعاً صوفياً في الليالي العشر، يرتعد نشوة من ريح مكة في الفجر، لكنه لو عصب عينيه وخاط جفنيه، فسيعرف طريق ملهى «كوروسامبا» الباريسي»[3]!

ولعل طبيعة الصراع في هذا النص تظل أهم علامة جوهرية تنأى به عن طبيعة النوع الروائي، وكأن الكاتب أحس بهذه المفارقة الإبداعية في عمله، فأراد أن يتلافاها بجملة من الإجراءات الفنيـة التي ظلت إجراءات «تكتيكية» ولم تَرقَ إلى مسـتوى الإجراءات «الاسـتراتيجية» التي تشكل طبيعة النص.

وهـذه الإجراءات تتراءى لنا تحديداً في التناص التاريخي والديني والفولكلوري والأدبي

(1) المصدر نفسه. ص 125

(2) المصدر نفسه. ص 160

(3)«الرواية». ص 27

والسياسـي[1]، كما تتراءى في خامات سـردية مبتدعة، مثل خامة زيارة العالم الآخر التي تبدو كأنها حلم يقظة[2]؛ وخامة سـقوط البطل طفلاً في بئر «المطوّعة كنة»[3]، وهي الخامة السردية التي يرويها الراوي في النص بضمير الغائب.

وهـذه الخامات السـردية التي يهيمن عليها الخيـال المبدع الذي يعد من سـمات الرواية، تظـل هامشـية بالقياس إلى طغيان «أنـا» الكاتب وطغيان الصراع الذاتي، وهـو ما يكتم النفَس الروائي في هذا النص.

ج - **شعرية الخطاب اللغوي**؛ ذلك أن طبيعة اللغة التي استخدمها الكاتب في هذا النص تنضح شعرية؛ لأنها تقوم على الانزياحات والإيحاءات والرموز والتشبيهات والكنايات أكثر مما تقوم على الأداء الروائي المباشر الذي ينأى عن الإنشائية.ويكفي في هذا المقام أن نتمثل بالعينات الآتية:

- «في هذا المساء الموسكوفي الجميل، كقط أبيض نظيف، يرتجف مبلولاً من البرد، ومن خواء الرغبة»[4].

- «يرى خط الظهر، ذلك الفاصل بين الصلب والترائب»[5].

- «يصلـي للنجـوم التي تعرفه كأمه، يبدو سـهلاً كشـربة مـاء، غير أنه ليس هـو، يدعو هذا الجسد المرقى بتعاويذ الدلال، يعتقه لكي يرقص الجولة الأخيرة على نخبه»[6].

- «الزمـن أقـوى المصارعيـن أيهـا السـلطان المعشوشـب بالأزهـار والنارنج والأسـئلة والحريم»[7].

- «لكنها لـم تكن كوجه باريس.. كانت كحورية ساقتها الرياح الطروب البعيدة، والسحب

---

(1) يرجع - على سبيل المثال - إلى الصفحات الآتية من النص: 47، 50، 53، 56، 57، 59، 60، 61، 62، 63، 66، 80، 100، 101، 109

(2) «الرواية». ص 98 - 103

(3) «الرواية». ص 66، 67، 124

(4) «الرواية». ص 23

(5)المصدر نفسه. ص 22

(6) المصدر نفسه. ص 47

(7) المصدر نفسه. ص 50

المثقلة بعافية الأرض، كانت كامرأة من جبال الأولمب»[1].

- «يعذب النفس الأمارة بالحياة»[2].

- «وعواء كبكاء الذئب المهرول من العطش إلى العطش»[3].

وإذا كانت اللغة الروائية ترقى إلى مستوى شعرية الشعر في بعض المواقف، فإنها تطغى على هذا النص طغياناً لافتاً للنظر، وهو ما يؤكد حضور الشعر بوصفه نوعاً، على الرغم من تمرده على سمت الصيغ الإيقاعية التي تميز الشعر.

د - **أدب الرحلات**: يتراءى هذا النوع الأدبي بوضوح مشكّلاً أكثر الأنواع ظهوراً في هذا النص، وهو ما أثر كثيراً في بنائه.

كان بطل هذا النص مغرماً بالتقاط فتات ذكريات زياراته إلى مدن العالم وتدوين انطباعاته عليها، مثل «باريس»، و«لندن»، و«لينينغراد»، و«بيروت»، و«صنعاء»، و«الرباط»، و«بغداد»، و«دمشق»، و«موسكو»، و«الجزائر»، و«تونس»، و«عمان»، و«ڤيينا»، و«القاهرة»، وغيرها.

وفي كثير من الأحيان كان وصف تلك المدن واستعادة ذكريات البطل فيها يطول إلى حد يوقف حركة السرد التي كانت باهتة أصلاً،ويكفي في هذه العجالة أن نتمثل بوصف القاهرة:

«القاهرة.. تحتاج منه أن يردد على مسامعها الكثير من الكلمات لكي تعطيه أذنها أولاً، وإلى الكثير من الغزل لكي تعطيه أذنها أولاً، وإلى الكثير من الغزل لكي تعيره التفاتة ودّ، وإلى الكثير من ترديد ما قاله آنفًا، لكي تُقبل عليه ولا تُدبر.

القاهرة.. هي المحروسة اليوم أكثر مما مضى..

اليوم هي محروسة بعمائم بيضاء للرجال، وأخرى للنساء، والشوارع التي كانت تنبض بصعاليك العرب، هي خالية اليوم من صعاليكها، لا وجود إلا لحديثي النعمة، ومُحْدِثي الفتنة وشطار الانفتاح.. لقد قلبوا الهرم، وغادر الكثير من أمكنتهم.

حتى الصبيّة الممتلئة البضة «أم ملاية لف» غادرت الحارة، من دون رجعة، تاركة الفتنة للأقمشة الغلاظ وأشرطة التسجيل، التي ترعد بصوت شيوخها الجدد، وجلبتهم، مهددة

---

(1) المصدر نفسه. ص 57

(2) المصدر نفسه. ص 107

(3) المصدر نفسه. ص 131

بالويـل والثبـور، وعظائم الأمور، لأي وجه لامع تحت سـماء قاهرة المعـز لدين الله.. قاهرة الألف مئذنة أو يزيد.

لقـد تخفى الجميع، واختفى بتفاصيله.. الشـوارع اليوم كتلة واحدة، أغنية واحدة، ملابس متشابهة.. ضيق.. وحر.. وغبار يعلو الجميع، زحمة وضجيج، وأصوات مناشير قرب الأذن. كذب.. وشتائم.. وحسد.

هواء أسود.. وروائح ديزل رديء.. واحتراق إطارات.. ومبشرون بالجنة.

القاهـرة.. لـم تكن هكذا، لقـد حولوها إلى عجوز، كما هي العجوز الشـريرة في حكايات الأطفـال، اختفت تفاصيـل الأنثى المصرية من الشـوارع.. تلك التي كانـت تحتفي بأي بروز أنثوي، الآن.. ما تراه، هي أشباح مدرسات في مناطق نائية أو هن على أبواب ترقية إلى درجة وكيلة مدرسة، أو ناظرة سيتركها زوجها بعد قليل.

هجرت أغاني عبد الحليم الشرفات.. تلك التي شهدت أحلى ليالي العمر.

غـاب حتى ذلك التألق السـينمائي المبالغ فيه بعض الشـيء، في ملابس الباشـا والأفندي ومقشة الذباب، الهانم والقبعة والنظارة الكبيرة والقفازات السوداء والسيجارة الطويلة الكاذبة، ولكنة الحديث، التغنج ومشاهد السينما المركبة.. الطشت وغسل درج السلم والتحضير لليلة الجمعة.

لم يعد من القاهرة، غير ما بقي من قصص في مَنْ شـابت رؤوسـهم، أو في ذاكرة الروائيين المخمورين بحكايات الأمس البعيد»[1].

فما من ريب في أن مثل هذه الانطباعات التي تصنف في خانة أدب الرحلات، كان الكاتب قد دونها في إحدى زياراته إلى القاهرة قبل الشـروع في كتابة هذا النص الأدبي، ولذلك فإنها تظل انطباعات مقحمة على بناء النص، ويمكن حذفها بسهولة دون أن يختل ذلك البناء.

❊❊❊

وصفـوة القـول أن «طائر» ناصر الظاهري يعد طائراً جديداً هجيناً، فلا هو من طيور الرواية البحتـة، ولا هو من طيور الشـعر أو الرحلة أو السـيرة المحضة، وإنمـا هو حصيلة ملامح هذه الطيور جميعاً، ولكنه يظل طائراً جميلاً ومدهشاً ومتميزاً بين الطيور المغردة في حديقة الأدب

(1) «الرواية». ص 113 – 114

الإماراتي المعاصر، ولذلك كله نستنكف عن تصنيفه في أي فصيلة من فصائل الأنواع الأدبية، ونقترح تصنيفه في فصيلة النصوص الأدبية السـردية التي تتمرد على مواصفات تلك الأنواع، وتستعصي على التمدد في قوالبها الضيقة، وقد نصنفه في خانة الرواية بتحفظ شديد، طالما أن السرد يظل جوهره الأكثر لفتاً للنظر، غاضين الطرف عن تداخل وتواشج الأبنية به.

وإذا كانت الرواية فنّاً أدبيّاً مركباً يستوعب هذا التداخل والتواشج بطبيعته، فإن الذي يسيء يتراءى إلى التآلف والانسجام بين الأنواع الأدبية المتقاطعة في هذا النص كونها تظل محافظة على خصائصها المتنافرة، ما عدا الشعر الذي تنحل خصائصه في النسيج اللغوي الروائي.

❊ ❊ ❊

قراءة في رواية «الرجل الذي اشترى اسمه» لـ «منصور عبد الرحمن»

علـى غيـر عـادة الكتاب الروائييـن يطالعنا الأسـتاذ منصور عبـد الرحمن في هـذه الرواية بمقدمـة يعبـر فيها عن معاناته وإحساسـه بالاضطهاد بوصفـه كاتباً إلى درجة أنـه أحرق كتبه، معللاً نفسـه بأنه لـم يكن «الأول في التاريخ من يحرق مؤلفاته، ولن يكون الأخير»[1]، كما أنه يشـجع النقـاد على نقـد روايته بموضوعية، مؤكداً أن هذا النقد أحب الأشـياء إلـى قلبه ما دام يوجهه «إلى طريق الصواب»[2] ويدفعه إلى «التطور التراثي»[3].

ولعـل هـذا كله جعلني أنكـبّ على هذه الروايـة، فأقرأها، وأدون هذه الفقرات، عسـى أن تسـهم فـي التعريف بهذا الكاتب الخليجـي الواعد، وتثمن عمله تثمينـاً ينأى عن المجاملات التي تنضح بها كثير من الكتابات النقدية هذه الأيام.

مؤدى هذه الرواية أن المواطن «سعيد النعمان» يرزق بصبي ميمون يسميه «فايز» وما يلبث أن يسـتدعيه الحاكم إلى قصره كي يأمره بأن يغير اسـمه، لأنه رزق هو الآخر بصبي أطلق عليه الاسـم ذاته، ونصبه ولياً للعهد، ولكن «سـعيد النعمان» يرفض بشـدة تغيير اسم ابنه ويرى في موقـف الحاكـم ظلماً كبيراً وعدواناً على حق من حقوقه المشـروعة التـي لا ينازعه فيها أحد، ولو كان الحاكم.

ويتوسـط وجهاء القرية (التي لا يسـميها الكاتب) بين الحاكم و «سعيد النعمان» فيحملون هـذا المواطن على بيع منزله حتى يسـدّد مبلغ ثلاثين ألف دينـار للحاكم تطييباً لخاطره وعدم رميه في غياهب السجن.

وبذلك يصبح «سعيد النعمان» أول رجل في التاريخ يشتري اسم ولده حفاظاً على سمعته، وصوناً لكرامته وحريته.

ونـرى الحاكم بعد هذه الحادثة يبتزّ رعيته، فيصـدر قوانين وأوامر جائرة بغرض الحصول

---

(1) منصور عبد الرحمن: الرجل الذي اشترى اسمه. دار الفارابي. الطبعة الأولى. بيروت 2001 ص11

(2) مقدمة الرواية. ص9

(3) المصدرنفسه. الصفحة نفسها.

علـى المـال، كأن يصـدر أمراً يقضي بدفع رسـوم علـى المواليد[1]، وأمراً يقضي بدفع رسـوم مقابـل عقـد الـزواج[2]، وقراراً يمنـع دفن الموتى دون دفع رسـم الإذن بذلـك[3]، وقراراً آخر يفرض رسوماً على كل من يرغب في تطليق زوجته[4]، وهكذا دواليك.

وبعد وفاة «سـعيد النعمان» يرزح «فايز» تحت أعباء المسـؤوليات المادية الجسـيمة التي تتطلبهـا رعاية أسـرته، ويعاني من الرسـوم الكثيـرة التي يفرضها الحاكم، بما في ذلك رسـوم أسماء أبنائه.

وكمـا نـرى فإن منصور عبـد الرحمن يقدم مضامين تكاد تكون مباشـرة، مؤداها اسـتلاب الإنسان وقمعه وحرمانه من أبسط حقوقه وابتزازه ومجابهته الظُّلمَ بمفرده.

ولا ريب في أن هذه المضامين والرؤى ليست أصيلة؛ فقد سبق لعدد من الكتاب الخليجيين أن عبروا عنها في أعمالهم الروائية، وفي مقدمة هؤلاء الكتاب الكاتب السـعودي الراحل عبد الرحمن منيف في «شـرق المتوسـط»[5]، و «مدن الملح»[6]، و «الآن هنا»[7]، ومحمد حسـن الحربي في «أحداث مدينة على الشاطئ»[8].

إلاّ أن طروحـات منصـور عبد الرحمن تتسـم بكثير مـن المرارة والجـرأة، على الرغم من افتقار عمله إلى الحرفية الفنية، وخاصة من حيث البناء ورسـم الشـخصيات والأسلوب، وهو ما سنقف عنده بشيء من التفصيل في الفقرات الآتية.

1 - البناء:

يعـرض منصـور عبـد الرحمن أحداث روايته عن طريق السـرد المباشـر، فيقدم شـخصية «فايز بن سـعيد» الذي يتسـاءل منذ بداية الرواية عن هويته (من أنا؟)[9]، ويجيب عن السـؤال

---

(1) الرواية. ص61

(2) المصدر نفسه. ص62

(3) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

(4) المصدر نفسه. ص63

(5) عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة التاسعة. بيروت1993

(6) عبد الرحمن منيف: مدن الملح. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الرابعة. بيروت1992

(7) عبد الرحمن منيف: الآن هنا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الخامسة. بيروت1997

(8) محمد حسن الحربي: أحداث مدينة على الشاطئ. دار الفارابي. بيروت1986

(9) منصور عبد الرحمن: الرجل الذي اشترى اسمه. ص17

بأسلوب تقريري مباشر، مستعرضاً هواجسه الوجودية، وكفاحه المستمر من أجل تأكيد ذاته وشق طريقه في حياة تبعث على الإحباط واليأس والقلق والضياع والإحساس الممض بالإخفاق والانهزام.

وبعد صفحات عديدة نلتقط خيط الحدث الروائي في هذا العمل، ولكن ذلك الخيط لا يقدمه «فايز»، وإنما يقدمه والده «سعيد النعمان» الذي يسرد قصته مع الحاكم المستبد الذي أراد أن يحرمه من حق تسمية ابنه، ويفرض عليه غرامة مقابل احتفاظه بذلك الاسم الذي أطلقه على ولي العهد.

ومن هنا يأتي الخلل في بناء الرواية؛ فقد كان من الأولى أن تسرد الأحداث من وجهة نظر بطل الرواية وحده، طالما أن الكاتب قد اختار أسلوب السيرة الذاتية السردي، ولكن والد «فايز» يستمر في سرد الأحداث لصفحات عديدة، ولا يستلم البطل زمام السرد من جديد إلا في نهاية الرواية تقريباً.

والذي جعل هذا الخلل فاقعاً ولافتاً للنظر أن البطل يقدم زمام السرد إلى والده دون أن يختفي تماماً، ناسياً أن السياق الزمني التاريخي يقتضي غيابه تماماً، طالما أنه كان صبياً لا يفقه شيئاً في فترة صراع والده مع الحاكم. إنها مفارقة بنائية تسيء كثيراً إلى منطق الزمن الذي يسلك الأحداث في الرواية. وهذه المفارقة البنائية تبدو لنا بوضوح منذ بداية عرض الأحداث:

«ذات صباح من أيام الربيع الدافئ بشمسه، الرائع بطقسه، الزاهي بفراشاته ذات الألوان الجميلة التي تضفي جمالاً على حديقتنا البديعة، وبينما كانت والدتي تهم بوضع طعام الفطور لوالدي وأختي فريدة التي تكبرني بثلاث سنوات بالقرب من جذع سنديانة عتيقة تقف شاهداً على مصائب الزمان وتقلبات الحياة تتوسط حديقة منزلنا المطلي باللون الأبيض، ذات السقف القرميدي الأحمر، غرفهُ واسعةٌ، دهاليزهُ فسيحةٌ، تدخله أشعة الشمس من نوافذه، وتتسرب إلى كل زواياه، إنه يعجّ بالحياة والسعادة العائلية. سمعت والدتي طرقات قوية على الباب الخارجي»[1].

إن الكاتب الذي يعرض الأحداث هنا من وجهة نظر «فايز» الذي يقدمه بوصفه شاهداً ومراقباً، ينسى أنه كان صبياً صغيراً لا يفقه شيئاً عندما نشب الخلاف بين «سعيد النعمان»

---

(1) الرواية. ص26

وبين الحاكم!

والأحداث التي يعرضها منصور عبد الرحمن في هذه الرواية بهذه الصيغة لا تشكل مادة روائية كافية، ولذلك فإن هذا العمل جاء أقرب ما يكون إلى صيغة القصة أو المسرحية القصيرة.

2 - رسم الشخصيات:

لم يهتم الكاتب كثيراً برسم شخصيات روايته بأبعادها المادية والاجتماعية والسيكولوجية، ولذلك فقد جاءت مفتقرة إلى التميز والإقناع والحياة، بل إن بعضها كان أشباحاً لا نعرف إلا أسماءها، مثل «علي بن سالم بن ثاني» و «عبد الله بن عيسى» و «سالم ابن سعيد» و «محمد بن حمد الجفلاوي».

وقد حاول الكاتب أن يجسد ملامح بعض هذه الشخصيات دون جدوى، لأن محاولته كانت محكومة بأسلوب الوصف التقريري، ويكفي أن نتمثل هنا بمحاولته وصف «عبد الله ابن عيسى»، وهو أحد وجهاء القرية الذين أرادوا الوساطة بين «سعيد النعمان» والحاكم:

«رجل من كبار القوم وأشدهم وقاراً، له مكانة مرموقة في المجتمع، متوسط القامة، يميل إلى السمنة قليلاً، عريض المنكبين، قوي البنية، فصيح اللسان، بليغ المنطق، في العقد الخامس من عمره، يحترمه الأعداء قبل الأصدقاء، أهم من كل هذا أنه من المعروفين لدى الحاكم»[1].

فليس من شك في أن مثل هذا الوصف الجامد المقتضب لا يسمح بالغوص في أعماق شخصية «عبد الله بن عيسى» ولا يميزها عن غيرها من سائر شخصيات الوفد الذي سعى إلى مقابلة الحاكم، كما أن مثل هذا الوصف يأتي جاهزاً دفعة واحدة، ولا يأتي من خلال مواقف متعددة في الرواية ولا يسهم في صنع حركتها.

3 - الفضاء:

لقد جاء الفضاء في هذه الرواية معزولاً عن مصائر الشخصيات وطبيعة المواقف والمرامي، ولذلك لم يستطع الفضاء أن يسهم في بناء دلالات الرواية ومضامينها، بل كان مُقْحماً على

---

(1) الرواية. ص41

ذلك البناء، لا يمتّ إليه بصلة شعورية أو فكرية.

ويمكن أن نستأنس لهذا الرأي بفقرات من وصف الفضاء في «الرجل الذي اشترى اسمه» على النحو الآتي:

يصف الكاتب الصحراء في معزل عن شخصية بطل الرواية في الفقرة الآتية:

«والصحراء تتراءى وكأنها سجادة مدت إلى ما لا نهاية، تخدع الناظر بسرابها كأنها حسناء تغوي فارساً بابتسامة عذبة شهية، فكلما اقترب من ثغرها لاحت بوجهها عنه كبرق لاح عنه وابتعد»[1].

- يصف الكاتب الطبيعة على النحو الآتي:

«هي الطبيعة في فصل الصيف، ما أجملها حين يلتقي البحر بسمائها ليرسم لوحة طبيعية بديعة خلابة استحوذت على القلوب وفتنتها. كم يتمنى المرء أن يحتضن حبيبته ويشاهدا معاً بدراً أنار الكون، فزيّنه فرقصت من حوله النجوم وكأنها ثريا والنسيم يداعبها. شهر تموز وربة العشق فيه اشتاقت إلى حبيبها تنتظر وصوله بين كروم العنب والمشمش والإجاص والكرز، تنتظره بثوبها الأبيض الذي يبرز مفاتنها وبفارغ الصبر كي يخطفها»[2].

- ويصف الكاتب الربيع على النحو الآتي:

«ومر الشتاء وانقضى بأيامه ولياليه ببردها القارس، ليطل علينا فصل الربيع مبتسماً والطبيعة تبتهج بثوبها الجديد، لبست أجمل فساتينها وتمايلت راقصة على خرير الماء وزغردة العصافير مثلما تتمايل الحسناء راقصة بين ذراعي حبيبها ناسية متناسية ما حولها. تتفتح براعم الزهور، ويمتص النحل طيب رحيقها، والفراشات تنتقل من زهرة يانعة إلى أخرى وكأنها تبحث عن سر الوجود»[3].

إن هذا الفضاء -كما يقدمه الكاتب- يأتي مُقحَماً على بناء الرواية دون شك، ولذلك فإنه لا يؤدي وظيفة فنية محددة تخدم عناصر العمل الروائي، وبالتالي يمكن الاستغناء عنه دون أن يختل بناء الرواية.

---

(1) الرواية. ص24

(2) الرواية. ص67-68

(3) الرواية. ص67

وكأني بالكاتب هنا يريد أن يصف الطبيعة كما تبدو له هو لا كما تبدو للشخصية الروائية.

4 - الأسلوب:

ينأى أسلوب الرواية عادة عن الجمود والعبارات المكرورة أو «المسكوكة»، ويتسم بالإبداع والتميز، وهو ما نفتقده في أسلوب منصور عبد الرحمن الذي تشوبه «كليشهات» لغوية محفوظة، مثل «الحاكم بلحمه ودمه»[1]، و «الخير لا يعدم جوازيه لا يذهب العرف بين الله والناس»[2] (وهذا نثر لبيت شعر معروف)، و «شد الرحيل»[3]، كما أن لغة الكاتب تتخللها كثير من الأخطاء النحوية التي لا يتسع المقام للوقوف عندها في هذه العجالة[4].

ومما أضعف أسلوب هذه الرواية استعانة الكاتب ببعض النصوص الشعرية على سبيل الاستشهاد في بعض المواقف[5]، وذلك بطريقة تقليدية لا بطريقة التناص الذي أصبح مشروعاً في السرد المعاصر.

***

وأياً ما يكون الأمر، فإن النقد يمكن أن يوجه إلى الكاتب، ولكنه ينبغي أن يحتفظ للكتابة باحترام زائد، فلا «يفرض عليه كهانته الذاتية»[6] على حد تعبير «إنريك أندرسون إمبرت»، على الرغم من أن الأستاذ منصور عبد الرحمن يرحب بهذه «الكهانة» كما يبدو من خلال مقدمة روايته، وهي المقدمة التي كان من الأفضل أن يستغني عنها كي يحرر نصه من أي حكم مسبق أو إرهاص مقيد يكبح جماح خيال المتلقي، على الرغم من أن ذلك الخيال يصطدم في هذه الرواية بكثير من الأسوار والقضبان التي تقيده، سواء من حيث المبنى أم من حيث

(1) الرواية. ص42

(2) الرواية. ص44

(3) الرواية. ص41

(4) من هذه الأخطاء قوله:«ماذا تراني فاعل» (ص32)، وصوابه «ماذا تراني فاعلاً»؛ وقوله «أنت أمام تحدي» (ص40)، وصوابه «أنت أمام تحدٍّ»؛ وقوله «لا يتركوني وشأني» (ص40)، وصوابه «لا يتركونني وشأني»؛ وقوله «إن قلت له شيء» (ص47)، وصوابه «إن قلت له شيئاً»؛ وقوله «هل يعتبر هذا اتفاق» (ص49)؛ وصوابه «هل يعتبر هذا اتفاقاً» (هذا بغض النظر عن استخدام الفعل يعتبر في غير ما وضع له في المعجمات).

(5) يرجع إلى الرواية. ص44، 45، 65، 69، على سبيل المثال.

(6) إنريك أندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي. ترجمة الدكتور الطاهر أحمد مكي. منشورات مكتبة الآداب. القاهرة 1991م، ص49.

الصوت المنفرد في رواية «تثاؤب الأنامل» لـ «رحاب الكيلاني»

يعـد الناقـد الروسـي الكبيـر «ميخائيل باختيـن» أفضل من ثمَّـن أعمال «دوستويفسـكي» الروائية، وأفضل من وضع يده على سرّ من أهم أسرار عبقرية هذا الكاتب العالمي الفذ، وذلك من خلال النزوع الموضوعي الذي يتراءى في «تعدد الأصوات» في أعمال «دوستويفسكي»، وهـو مـا جعله في نظر «باختين» مبتكـراً لنمط كان مجهولاً في التفكيـر الجمالي الأوربي، بل جعله في نظره واحداً «من أعظم المجددّين في ميدان الشكل الفني»[1] على الإطلاق.

لم يكن «دوستويفسكي» يكبل أبطاله بمنظوره الفكري الخاص، ولم يكن يتخذ منهم أبواقًا تذيع آراءه النقدية المتميزة، بل كان يمنحهم حريتهم التي تضمن لهم التعبير عن رؤاهم الفكرية المسـتقلة، ومن هنا لا نسـتغرب عندما تطالعنا أصوات أبطاله، من أمثال «إيفان كارامازوف»، و«سمردياكوف»، و«ستافروجين»، و«أليوشا»، و«ميشكين»، بوصفها أصواتًا متناقضة متباينة.

مـن هنـا كان «دوستويفسـكي»، برأي «باختيـن»، هو «خالـق الرواية المتعـددة الأصوات Polyphone، لقد أوجد صنفاً روائيّاً جديداً بصورة جوهرية، ولهذا السبب بالذات فإن أعماله الإبداعية لا يمكن حشرها داخل أطر محددة من أي نوع. وهي لا تذعن لأي من تلك القوالب الأدبيـة التي وجدت عبر التاريـخ والتي اعتدنا تطبيقها على مختلف ظواهـر الرواية الأوربية. ففي أعماله يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشـبه بناء صوت المؤلف نفسـه في رواية ذات نمـط اعتيـادي. إن كلمـة يتلفظ بها البطل حول نفسـه هو بالـذات، وحول العالـم، تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماماً مثل كلمة المؤلف الاعتيادية. إنها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقاً لصوت المؤلف، هـذه الكلمة تتمتع باسـتقلالية اسـتثنائية داخل بنية العمل الأدبي. إن أصداءهـا تتردّد جنباً إلى جنـب مـع كلمة المؤلف، وتقترن بها اقترانـاً فريداً من نوعه، كما تقترن مـع الأصوات الكبيرة

(1) ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي. ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي. دار توبقال للنشر. الطبعة الأولى. الدار البيضاء 1986 ص 5

القيمة، الخاصة بالأبطال الآخرين»[1].

هـذه السـمة التعدديـة في الأصـوات في الروايـة كانت مفقودة فـي أعمال الكتـاب الرواد مـن العرب، الذين اتخـذوا من أبطال رواياتهم أبواقاً يبثون أصواتهـم من خلالها، وهو ما نراه بوضـوح في «زينـب»؛ لهيكل؛ و«يوميات نائب في الأرياف» و«عصفور من الشـرق» و«عودة الـروح» لتوفيـق الحكيـم؛ و«الأجنحة المتكسـرة» لجبران خليـل جبران؛ و«الحـي اللاتيني» لسـهيل إدريـس؛ و«الدروب الوعـرة» لمولود فرعـون؛ و«الهضبة المنسـية» لمولود معمري؛ و«سارة» لعباس محمود العقاد؛ و«رصيف الأزهار لا يجيب» لمالك حداد.

ولـم تنضـج الروايـة العربيـة إلا في كنـف الأجيال الأخـرى المتعاقبـة التي نزعـت نزوعاً موضوعيّاً وقدمت أصواتاً متعددة في العمل الروائي الواحد، ويكفي أن نسـتأنس هنا بأعمال كتـاب مـن أمثال «نجيب محفـوظ»، و«محمد ديب»، و«حنـا مينه»، و«عبـد الرحمن منيف»، و«الطاهـر وطـار»، و«الطاهـر بن جلـون»، و«عبـد الحميد بن هدوقـة»، و«رشـيد بوجدرة»، و«جمال الغيطاني»، و«عبده خال».

تشـكل هذه النقلة في تقديرنا أهم ملمح من ملامح تطور الرواية العربية المعاصرة، ولكن بعض الكتاب ما يزالون يغردون خارج السـرب، فيريدون أن يعودوا بالرواية العربية إلى نقطة البداية أو مرحلة الريادة الفجة.

والذي يشفع لهؤلاء الكتاب أنهم كتاب هواة لا يحملون مشروعاً روائيّاً معيناً يقدم إضافات إلـى تجربـة الرواية العربية ويثريهـا؛ فأقصى طموحهم أن يعبروا عن تجربـة فردية في عمل أو عملين، ثم تخمد أصواتهم وتخبو ذبالاتهم إلى الأبد، وكأنها فقاقيع طارئة، أو نيازك عابرة.

وأرجـو ألا تكـون رواية «تثاؤب الأنامـل» لرحاب الكيلاني تنتمي إلـى أعمال مثل هؤلاء الكتاب الهواة، على الرغم من كونها تصدر عن صوت منفرد، كما سنرى.

«ليلـى» بطلـة هذه الرواية زوجة وأم لثلاثة أطفال، تنقطع عن دراسـتها الثانوية وتتزوج من الشـاب «منصور» «بحثاً عن الصداقة، ورغبة في مجاراة بنات الثانوية، أو ربما حماية لنفسـها من الانجراف والوقوع في الخطأ»[2]، على حد تعبير ابنتها البكر «نورا» التي كانت تقرأ بوحها

---

(1) ميخائيل باختين. ص 11

(2) رحاب الكيلاني: تثاؤب الأنامل. إصدارات دائرة الثقافة والإعلام. الطبعة الأولى. الشارقة 2004 ص 105

في مذكراتها الخاصة التي كانت تخفيها في صندوق خاص.

ما تلبث «ليلى» أن تكتشف حقيقة زوجها الذي أصبح يضربها ويهجرها ويسهر خارج البيت، ويتخلى عن مسؤوليته التربوية، ولم يتورع عن إحضار عشيقته «ماريانا» إلى بيت الزوجية، زاعماً أنها صديقة له.

تحاول «ليلى» أن تقاوم وتستعيد زوجها حفاظاً على بيتها من الانهيار وحرصاً على مستقبل أبنائها، ولكنها تخفق في ترويضه، فتضطر إلى أن تغادر البيت إلى جهة مجهولة في نهاية المطاف، وتتخلى عن أبنائها الذين يفتقدون حنان الأم، ويعانون من بلادة الأب الذي يصاب بصدمة نفسية تجره إلى حافة الجنون.

وتقدم الكاتبة تفاصيل هذه الأحداث من خلال مذكرات «ليلى» التي كانت ابنتها «نورا» تطلع عليها بفضول وتوجس.

إن صوت «ليلى» هو الذي كان طاغياً في سائر فصول الرواية؛ فالأحداث كانت تروى من منظورها وحدها، ولعل صوتها كان يمثل صوت الكاتبة نفسها.

وهنا ينبغي أن نحتاط ونحترز؛ لأن القرائن الظاهرية قد تضلل المتلقي؛ فليس بالضرورة أن يكون بطل الرواية حاملاً منظور المؤلف ومعبراً عن أيديولوجيته أو موقفه. ما يهمنا هنا أن نلفت النظر إلى حرص الكاتبة على إسماع صوت «ليلى»، ومصادرة أصوات الشخصيات الأخرى، وتكميم أفواهها بإصرار لافت للنظر.

ومع ذلك فإن صوت «منصور» يتسرب من خلال اعترافات «ليلى» في مذكراتها؛ إذ يستطيع المتلقي أن يسترق السمع إلى صراخ «منصور» المختنق، ويستشف حشرجاته المنفلتة من قمقمه المغلق. ويمكننا أن نصغي إلى هذا الصوت المكبوت من خلال تذبذب «ليلى» في رسم صورة «منصور».

دأبت «ليلى» في مذكراتها على تقديم نفسها بوصفها ضحية زوج مخادع متحجر متغطرس مستهتر، يحتقر زوجته، ولكنه في الوقت نفسه يريد أن توفر له «غطاء اجتماعياً ضرورياً»[1] يستر عوراته أمام الآخرين، فيحرص على الاحتفاظ بها، كما دأبت «ليلى» على تقديم نفسها بوصفها صبورة متشبثة بزوجها، مصرة على احتمال نكده، وبوصفها متيمة بذلك الزوج

---

(1) الرواية. ص 22

الأرعن، بل إننا نراها تناجيه وتنتظر عودته إلى البيت بفارغ صبر:

«عد أيها النهار.. عد وستجدني وردة ندية.. سأختزل المسافات وأقتل الذكرى المؤلمة.. عد لي.. عد به وسأطوي هواجسي وأدفنها في سابع سابع أرض.. عد فأنا وردة الصباح وشمعة الليل.. سأحتويه بعطري وشذا عبيري، فكلي له.. له هو.. سأضيء ليله باحتراقي.. أبدد عتمته فيراني جسداً قمريّاً.. وسادة من حنان ملائكي.. عد أرجوك.. حتى لا تهب ريح الذبول فأجف أكثر»[1].

ونرى «ليلى» كذلك تحس بالغيرة من غريمتها «ماريانا» الشقراء الماكرة، فيزداد تعلقها به، وتنقلب الغيرة لديها فتغدو ذات مذاق «لذيذ»[2]، على حد تعبيرها.

ولكنا ما نلبث أن نصغي إلى صوت «منصور» من خلال اعترافات ليلى ذاتها.

إن «ليلى» تعبر عن حسرتها على كتبها ودفاترها المدرسية[3]، كما تعبر عن حسرتها على أسرها بالقفص المنزلي رهينة «الطبخ والنفخ»[4]، على حد تعبيرها.لقد كانت نادمة على ترك مقاعد الدراسة التي كانت قمينة بتأهيلها إلى الحصول على شهادة، ومن ثم تنطلق فتؤدي وظيفتها الاجتماعية من خلال العمل والخروج إلى الحياة، ولذلك فإنها تعترف صراحة بأنها لا تستطيع أن تضحي بطموحاتها التي كانت ترقد في وجدانها من أجل هذا الزوج:

«ماذا يمنحني هو مقابل سلبه عمري وحياتي..؟ ألا يكفيه أنني راضية بالأسر في منزله.. نتفت ريشي لئلا يسرح بعيداً، أخرجت الكثير من البطاقات الحمراء لصديقاتي إرضاء لمشاعره.. ومع هذا لم يعلم، ولن يفهم بأني أستغني عن الدنيا وما فيها ولا أتخلى عن الجري وراء المعرفة، بأنني أتنفس رائحة الكتب.. وأقلام الحبر والرصاص.. وأنني بلا دراسة وبلا حرية فكرية.. بلا شهادة لن أقدر أن أمنحه أية سعادة»[5].

ذلك ما كتبته «ليلى» في إحدى مذكراتها، وهو يفصح بوضوح تام عن سبب الخلاف الجوهري بينها وبين زوجها «منصور».

---

(1) المصدر نفسه. ص 108

(2) المصدر نفسه. ص 12

(3) يرجع إلى الرواية. ص 131

(4) الرواية. ص 47

(5) الرواية. ص 119

ويغـدو صـوت «منصور» أكثر ووضوحاً عندما نقرأ ما كتبتـه «ليلى» عن مغامرتها العاطفية مع رجل آخر غير زوجها:

«اقتربـت ببـطء.. وأنـا أرى فيـه.. مـاذا أرى..؟! أرى رجلاً رائعـاً.. عيونه براقـة.. توحي بالتعطـش لرؤياي.. مشـاعر متدفقة ليـس لها نهاية..! لا أسـتطيع تذكر لون عينيـه.. فبريقهما طغـى على لونهما.. شـفاهه المشـتعلة المرتجفة.. عجزت عن النطـق.. صمت لأن الصمت أبلـغ. هكـذا قـال.. حضنني.. عانقني بحـرارة.. بعفوية.. بعمـق أذاب بيديه مـا بقي من جليد متجمد في كبدي»[1].

إن وصف هذه التجربة العاطفية المحرمة يجعل صوت «منصور» يسـمع دون كلام ودون آذان، كمـا يجعـل تمثال «ليلـى» الواعية المضحيـة المظلومة يتهاوى ويتفتـت ويمتزج بتراب الأرض الرخوة، وخاصة عندما تكتشف أن ذلك الرجل العاشق كان متزوجاً[2].

وإذا أردنـا أن نصغي إلى صوت «منصور» المقموع هنا، فيمكن أن نقرأ فقرات أخرى، من مثل تلك الفقرة التي يحتجُّ فيها على زوجته التي تهمل بيتها، فلا ترتبه، ولا تنظفه كما ينبغي[3]، وتلك الفقرة التي تصف حال منصور الذي أصبح أشعث الشعر، مسود الوجه، محمر العينين، تائهاً شارداً بعد هروب زوجته[4].

وأياً ما يكن فإن المتلقي يستطيع أن يصغي إلى صوت الزوج «منصور» دون أن ينبس، كما يستطيع أن يعيد تركيب صورة «ليلى» المضحية المخلصة المحبة على النحو الآتي:

إنها فتاة غرة تخلت عن الدراسة من أجل أن تتزوج، ثم ندمت عندما ووجهت بأعباء البيت ومسـؤوليات الزوج والأبناء، فخانـت زوجها وخانت أبناءها فارّةً مع عشـيقها، وهو حل غير متوقـع مـن زوجة نادمة على ترك المدرسـة؛ فلو كانـت متلهفة إلى كتبهـا ودفاترها كما كانت تقول، لاستأنفت دراستها وحققت حلمها بالحصول على شهادة.

إن «ليلـى» بـكل بسـاطة خرجت من أجنحة روايـات الكتاب الرومانسـيين ولم تخرج من جوانـح كثبان وواحات الإمارات، وهو ما أومأت إليه «نورا» التي خاطبت والدتها بعد فراغها

---

(1) المصدر نفسه. ص 66

(2) يرجع إلى الرواية. ص 67

(3) يرجع إلى الرواية. ص 109

(4) يرجع إلى الرواية. ص 93

من قراءة إحدى مذكراتها معلقة:

«أتريدين يا أمي أن تذبحيني.. بل ربما في دهاليز باريس.. حتى هناك لا تضيع الكرامة كما ضاعت عندك!!» [1].

وبطبيعة الحال، فإن هذا الموقف من «منصور» لا يعني أبداً الدفاع عنه أو الدفاع عن سلوكه المرفوض الذي يمتهن إنسانية الزوجة وكرامتها، وإنما يعني الدفاع عن صوته من وجهة نظر بنائية فنية؛ فما من شك في أن هذه الرواية ستكون أكثر ثراء وإقناعاً وموضوعية لو أتاحت الكاتبة لهذا الزوج المنكود أن يعبر عن وجهة نظره ويسمعنا صوته، وهنا نلفت النظر إلى أن محاولة الكاتبة إعطاء نبذة عن ماضي «منصور» الذي كان يعاني من جبروت زوجة والده المتسلطة لا يكفي لإسماع صوته أبداً[2]؛ فالذي كان قميناً بأن يسمع صوته هو تعبيره المباشر عن وجهة نظره تجاه زوجته وأبنائه، وتجاه عشيقته ومسوغات سلوكه الأرعن.

أما «نورا» فقد كانت سلبية بلا صوت؛ لأنها كانت تكتفي بقراءة مذكرات والدتها دون أن تبني موقفها الخاص من الأحداث، وبتعبير آخر: كانت تتفرج على الأحداث دون أن تتفاعل معها، أو تغير مجراها، وهي أقرب ما تكون إلى صدى صوت والدتها، وما يؤنسنا إلى ذلك أنها كانت تقرأ مذكرات والدتها وتتعاطف معها في كثير من المواقف، وتغتبط لمصيرها:

«فرحي وغبطتي بتحرر والدتي من سجنها الأبدي.. الذي دأبت على الاختباء منه.. غضبي وحُنقي لاستسلامها أمامه تلك الليلة.. صحيح أنه أبي.. وهي أمي.. لكني لا أرضى ضعفها وهوانها والسلبية التي كانت تحيا بها.. ما أغباني، لِمَ لمْ أستطع رؤية الصورة الحقيقية له إلا في زمن متأخر جداً، كيف أني لم أفهم السبب الحقيقي الذي جعلها تنزوي بعيداً وطويلاً»[3].

«حين عدت تلك الليلة مسرعة فرحة لأمي.. ولشجاعتها.. أقبلها وأهنئها.. قلت في نفسي هذه هي الأم التي أبغيها قوية مناضلة.. متحدية.. أم أباهي بها كل أقراني، فلا أحد مثل أمي»[4].

إنهما عينتان تعبران عن صوت «نورا» الذي كان صدى لصوت والدتها أكثر من كونه صوتاً متميزاً في الرواية، على الرغم من أنها هي التي أسند إليها فعل السرد الخارجي في هذا العمل،

(1) يرجع إلى الرواية. ص 73

(2) يرجع إلى الرواية. ص 69

(3) الرواية. ص 165

(4) الرواية. ص 169

وهـو ما يخولها لأن تسـتقل بصوتها الخاص الذي كان يمكـن أن يثري إيقاع هذه الرواية، هذا فضلاً عن صوت عشيق «ليلى» الذي أرادت الكاتبة أن يغيب هو الآخر، مكتفيةً بتقديم ملامح باهتة عن شخصيته التي تغدو أقرب ما تكون إلى الشبح المجهول.

***

هذا، وقد مارس الصوت المنفرد في هذه الرواية تأثيراً قوياً في الأداء الفني، وهو ما يتراءى لنا بقوة في العناصر الروائية الآتية:

1 - السرد:

هناك مستويات من السرد في هذه الرواية؛ أحدهما مباشر ينطلق من موقع الرواية التي تسرد الأحداث التي تشـكل إطـاراً خارجيّاً عامّاً، ونعني بذلك ما ترويه «نـورا» البنت البكر للزوجة «ليلـى»، وهـو لا يتجاوز قصة فضولها وولعهـا بالنبش بين أوراق والدتهـا، وفتحها صندوقها الخاص الذي كان يحوي أسـرارها الشـخصية، والاطلاع على مذكراتها، فضلاً عن تعليقاتها علـى مـا كانت تقرأ، وعلى تصرفـات والدها وإخوتها وصديقتها «أسـماء»، وما إلى ذلك مما يتعلق بمدرسّـاتها وزميلاتها؛ والمسـتوى الآخر ينطلق من موقع «ليلى» التي تسـرد الأحداث المتعلقة بانقطاعها عن الدراسة وزواجها ومعاناتها وهروبها من بيت الزوجية.

وبذلـك تعتمـد الكاتبة على راويتين رئيسـتين ترويـان قصتين متداخلتيـن؛ إحداهما تمثل القصة الإطار؛ والأخرى تمثل المتن، وكل قصة منهما تخضع لزمن مختلف.

وبما أن الصوت المنفرد هو الذي يطغى على السرد في هذه الرواية، فقد كان ضمير السرد الذي فرض نفسـه هو ضمير المتكلم الذي يلائم الصوت المنفرد، سـواء في القصة الإطار أم في القصة المتن.

واستخدام ضمير المتكلم المعبر عن الصوت المنفرد يقتضي بالضرورة أن يتجه الخطاب الروائـي إلى أشـكال سـردية بعينها، كشـكل السـيرة الذاتية، وشـكل المذكـرات واليوميات، وشـكل الرسـائل، ولذلك لا نفاجـأ عندما نرى رحـاب الكيلاني تختار هنا شـكل المذكرات الذي يلائم الصوت المنفرد.

واللافـت للنظر أن السـرد يهيمن علـى الخطاب الروائي هيمنة تامة تقريبـاً، أما الحوار فلا

نكاد نعثر عليه، اللهم إلا ما جاء عفو الخاطر مبتسراً لا يتجاوز السؤال والجواب[1].

2 - الأسلوب:

إن طغيان الصوت المنفرد في هذه الرواية اقتضى اللجوء إلى توظيف الأسلوب الرومانسي المتعالي على الصيغ التعبيرية المحلية، الذي يعبر تعبيراً حميماً عن الذات المجردة التي تبوح بمكنوناتها بشفافية ومناجاة وجمل متوترة متقطعة لاهثة تنثال انثيالاً على غرار ما نرى في التداعي الحر:

«ويحك يا ليلى! أين أنت؟ وكيف وصلت إلى هذه الجزيرة المهجورة؟.. أذكر أني كنت أبحر صوب الشرق.. نحو الشمس.. غابت الشمس ولم يظهر نجم سهيل. أين أنا؟.. سماء مجنونة.. وليل مضطرب.. أهناك ليل أحمر؟.. لم صارت الدنيا حمراء؟.. أنا أكره هذا اللون.. وأكره النهار.. وأكره الشمس. أريد القمر.. قمري عُدْ لا تخف.. لن ألونك بالوهج»[2].

إنها عينة مقتطفة من إحدى مذكرات «ليلى»، وهي ـ كما نرى ـ ذات أسلوب ينضح رومانسية ومشاعر شفافة متلاطمة.

ويبدو أن الكاتبة تتكئ كثيراً على أساليب الرومانسيين، وما يؤنسنا إلى ذلك أن أسلوبها تتخلله بعض التناصات النثرية الرومانسية، على نحو ما يطالعنا في الفصل الخامس والأربعين، حيث تتكئ الكاتبة على أسلوب «جبران خليل جبران»، فتقتبس منه الفقرة الآتية:

«ليتني شجرة لا زهر لها ولا ثمر، فإن عناء الخصب أمر من القحط، وعذاب الموسر الذي لا يجد من يأخذ منه أكبر من عذاب المتسول الذي لا يجد من يعطيه. ليتني كنت بئراً ناضبة، جافّة، والناس يلقون بها الحجارة، فإن ذلك أجدى وأخف حملاً من أن أكون ينبوع ماء حيٍّ، يمر به الناس ولا يشربون، ليتني كنت قصبة يدوسها المارة بأقدامهم، فإن ذلك خير من أن أكون عوداً ذا أوتار فضية في بيت ليس لصاحبه أنامل وأولاده صم»[3].

3 - الحيز:

اللافت للنظر في هذه الرواية أن الحيز أو الفضاء الروائي يكاد يكون غائباً تماماً، اللهم إلا

(1) يرجع إلى الرواية. ص 54

(2) الرواية. ص 86

(3) نقلاً عن الرواية. ص 150

ما جاء عرضاً، من مثل وصف صندوق مذكرات «ليلى» وصفاً شاحباً:

«صندوق خشبي مركون على زاوية العمر.. إنه مزخرف.. نقشت عليه حروف صغيرة (ليلى)، وعلى زاويته حمامة صغيرة تتوق للحرية. التصق به وشاج حريري ليلكي اللون.. معطر برائحة الزيزفون والليمون»[1].

والصندوق هنا يوحي بالأسرار المغلقة الملغزة والذات المصون التي تتقوقع على نفسها وتحول دون تسرب النور وفضول الآخرين، وهو معادل موضوعي لذات «ليلى» إذا أحببنا أن نتبنى منهج «باشلار» في دراسة جماليات الحيز.

ولكن هذا الوصف الموظف جمالياً ونفسياً، الذي يطالعنا في الفقرة الأولى من الفصل الأول في الرواية يختفي بعد ذلك تماماً، وكأن الكاتبة تتناسى أن شخوص روايتها وأحداثها ينبغي أن تبنى في حيّز محدد، وأن ذلك الحيز يتخذ في الخطاب الروائي عادة بوصفه أسلوباً من أساليب السرد.

وما من شك في أن تجاهل الحيز في هذا العمل كان نتيجة من نتائج انكفاء بطلة الرواية على ذاتها، وهيمنة صوتها المنفرد على الخطاب الروائي، إنها الهيمنة النرجسية التي تغمض عينيها عما يحيط بها من كائنات وأشياء موضوعية.

ومما يتصل بالحيز ذلك اللون المحلي الذي تتجاهله الكاتبة أيضاً؛ ففضلاً عن غياب هذا اللون في اللغة الرومانسية المجردة التي تخلو من الصيغ المحلية - كما أشرنا منذ قليل - تغيّب الكاتبة أي شكل من أشكال الرموز المحلية المقتبسة من الصحراء أو النخيل أو الأزياء والأطعمة والأشربة والأشياء الموروثة، وما إلى ذلك مما يؤكد اللون المحلي ذا النكهة المتميزة.

ولا يفوتنا هنا أن نلفت النظر إلى أن العولمة لم تستطع أن تمحو ملامح اللون المحلي الخليجي حتى الآن.

***

وما نخلص إليه أن الصوت المنفرد في رواية «تثاؤب الأنامل» لرحاب الكيلاني يصدر عن بطلة الرواية، ويعلو على سائر أصوات الشخصيات الأخرى، وهو ما انعكس سلباً على

(1) الرواية. ص 5

الخطاب الروائي الذي تشكل شكلاً قسريّاً في ضوء طغيان هذا الصوت المنفرد.

وبالتالي فإن هذه الرواية تخفق في إثراء الرواية الإماراتية من حيث الشكل، ومع ذلك فإنها تعد إضافة تراكمية – على الأقل – تضاف إلى رصيد هذه الروائية الفتية التي تشق طريقها بتؤدة وإصرار.

***

شعرية الحيّز في رواية «سيح المهب»
لـ «ناصر جبران»

بدأ «ناصر جبران» مسيرته الإبداعية شاعراً، ثم كاتب قصة قصيرة، وكاتب مقالة، وأخيراً اتجه نحو الرواية فطالعنا بروايته «سيح المهب»[1].

وهي رواية قصيرة تقع في سبع عشرة ومئة صفحة من القطع المتوسط، مما يجعلها أقرب إلى قالب القصة الطويلة في بنائها، وهو ما يؤكد مدى هيمنة الشكل القصصي على الكاتب، وافتقاره إلى النفس السردي الطويل.

تعالج هذه الرواية موضوع العمالة الأجنبية الوافدة، وأثرها السلبي في الهوية الثقافية والقيمية الإماراتية، وهو موضوع يكاد يكون مستهلكاً في الإبداع السردي الإماراتي، لكثرة الكتاب الذين عالجوه[2].

ولكن ناصر جبران يختلف عن أولئك الكتاب الذين طرقوا موضوع العمالة الأجنبية من حيث طبيعة موقفه الفكري المتوازن الذي يقدمه في هذه الرواية؛ لأنّ سائر الكتاب الإماراتيين الذين عالجوا هذا الموضوع كانوا يرسمون شخوص الأجانب الوافدين بالأبيض والأسود، على نحو ما يتراءى في أعمال «علي عبد العزيز الشرهان» و«عبد الحميد أحمد» و«ناصر

(1) ناصر جبران: سيح المهب. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. الطبعة الأولى. الشارقة 2007

(2) من الكتاب الذين عالجوا موضوع العمالة الأجنبية الوافدة: محمد المر في قصته «يأتي الموت وتأتي الحياة» [يرجع إلى «الأعمال القصصية» لمحمد المر. الجزء الأول. دار العودة. بيروت 1992. ص 235 – 236]، وقصته «إعلان في جريدة» [المصدر نفسه. الجزء الثاني. ص 220 – 234]؛ وعبد الله صقر في قصته «نشوة وسط اضطراب لعالم يموت» [يرجع إلى مجموعة «الخشبة». منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات 1975 ص 13 – 18]؛ وعبد الحميد أحمد في قصته «رجل من نبغش» [يرجع إلى مجموعته «السباحة في عيني خليج يتوحش». دار الكلمة للنشر. الطبعة الأولى. بيروت 1982. ص 101 – 108]، وقصة «أشياء كويا الصغيرة» [يرجع إلى مجموعته «البيدار». دار الكلمة للنشر. الطبعة الأولى. بيروت 1987. ص 5 – 12]؛ وناصر الظاهري في قصته «اتهاد.. كليج.. بيان» [يرجع إلى مجموعته «عندما تدفن النخيل». منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. الطبعة الأولى 1990 ص 7 – 12]؛ وعلي عبد العزيز الشرهان في قصته «دموع على الرصيف» [يرجع إلى مجموعته «الشقاء». منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. الطبعة الأولى 1992 ص 119 – 125]، هذا فضلا عن رواية «السيف والزهرة» لـ «علي أبو الريش» [منشورات مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. أبو ظبي 1984].

الظاهري»، ممن أرادوا أن يركزوا على إسـهامات هذه العمالة في البناء ومعاناتها الإنسانية[1]، وعلى نحو ما يتراءى في أعمال «محمد المر» و«عبد الله صقر» و«علي أبو الريش» و«إبراهيم مبـارك»، ممـن أبـرزوا الجوانـب السـلبية لهـذه العمالـة، كالإجـرام وتهديـد الهويـة الثقافية المحلية[2].

يعيـد «ناصـر جبران» في هـذه الرواية النظر في هـذا التصنيف الصارم الـذي يتنكب جادة الصـواب وينـأى عن الموضوعيـة من جهة، ويمنح إشـكالية الهوية أبعـاداً متاهية جديدة، من جهة أخرى.

ومما يلفت النظر في هذه الرواية كثافة دلالات الحيز أو الفضاء[3]، وهو ما يشـكل شـعرية أخرى تضاف إلى شـعرية النوع السـردي، وشعرية الأسلوب الإنشـائي الذي يطغى على هذه الرواية.

وقبل الشـروع في تحليل «شـعرية»[4] الحيز في هذه الرواية ينبغي أن نلخّص أهم أحداثها، حرصاً على اكتمال الصورة في ذهن المتلقي:

ليـس هناك أحداث كثيرة متشـابكة في هـذه الرواية؛ فكل ما في الأمر أن ثلة من الشـباب، وهـم «حميد»، و«حمود»، و«راشـد»، يطاردون الإحساس بالاغتراب في وسط يكتظ بحشـود مـن القوميات والسـحنات والثقافات المختلفـة، فيلوذون بمقهى بأحد الأسـواق الكبرى في «دبي» – كما يبدو – حيث يتسـامرون، ويحاولون أن يبددوا سـحب الإحباط التي تخيم على قلوبهم، ولكن وتيرة الحياة الاسـتهلاكية العارمة تبعد بعضهم عن بعض شـيئاً فشـيئاً، ولذلك نرى «حميد» منذ البداية قابعاً في ركن من أركان ذلك المقهى وهو يرقب السـلالم المتحركة،

---

(1) يرجع إلى الهامش السابق.

(2) يرجع إلى الهامش نفسه.

(3) أفضّل استخدام مصطلح «الحيز» هنا؛ لأن مصطلح «الفضاء» يوحي بدلالات أخرى بعيدة عن الدلالة المقصودة؛ فمصطلح «الفضاء» يوحي معناه بـ«الخواء والفراغ، بينما الحيز ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل» [يرجع إلى كتاب الدكتور عبد الملك مرتاض الموسوم بـ«نظرية الرواية»/ بحث في تقنيات السرد». سلسلة «عالم المعرفة». عدد 240. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 1998. ص 141 وما بعدها من صفحات].

(4) ألفت النظر هنا إلى أنني أستخدم مصطلح «الشعرية» بالمعنى التودروفي (نسبة إلى تودوروف) الذي لا يحصره في شاعرية اللغة فحسب، وإنما يجعله يشمل سائر أدوات الخطاب الأدبي المجرد، وبهذا المفهوم يمكن أن نتحدث عن الشعرية في التصوير – مثلاً – فنزعم أنه شعر صامت.

عسى أن تلفظ أحد أصدقائه الذين يمكن أن ينتشلوه من وحدته، ولكن الوقت يمر وهو يحس «بالعزلـة القاتلة تفصد جسـده وتحيـل بقاياه إلى نثار يتطايـر؛ إذ ظل ماكثاً وحيـداً بين الجمع الجالـس ولفتـرة كافيـة، وما من أحد مـن معارفه يطـل، ولا أحد من مواطنيـه.. وحده يرتدي الغترة والعقال ويحتل ركناً بعيداً من بهو المقهى الخارجي»[1].

ويزجـي «حميـد» وقتـه بمراقبـة المـارة ورواد المقهـى، مركـزاً ناظريه على رجـل أجنبي كان بصحبـة غانيـة، فيتتبـع حركاته وحركات رفيقته، متسـائلاً عن هويته، ومـن خلال تقنيات الاسـترجاع والتداعـي الحـر وتيار الوعـي نتعرف إلى ماضي الشـاب «حميـد» وماضي ذلك الرجل الأجنبي.

فقد كان «حميد» موظفاً رسمياً، ولكنه اضطر إلى أن يستقيل من منصبه حرصاً على براءته المهددة من قبل شبكة من الانتهازيين الذين لا يتورعون عن نشر الفساد وتدمير القيم الوطنية والإنسـانية.أما ذلـك الأجنبي الـذي كان يرافق الغانية، فقد كان «آدم» الـذي قدم إلى البلد في رحلة تهريب شـاقة، كي يعمل في البداية نادلاً في أحد الفنادق العريقة، ثم يعمل فيما بعد في إحدى المزارع المريبة التي يلتقي فيها النساء والرجال، حيث يوطد علاقته بـ«خاطر المعلاق» الـذي كان يرعـاه ويرد عنه مكائـد «بو ثعيبة» الذي كان يريد أن يتخلص منه لأسـباب غامضة، وفـي موقـف من مواقف الرواية يحاول «بـو ثعيبة» أن يغرق «آدم» في مسـبح المزرعة، ولكن «آدم» يتشـبث بأطراف ثوبه فيسـقطه في اليم، ويظل كذلك حتى ينجـو معه بأعجوبة، ثم يترك المزرعة كي يعمل لحسـاب حليفه «خاطر المعلاق» الذي يسـتغله فـي تجارة الرقيق الأبيض (البغاء)، وهو ما يدر عليه دخلاً متنامياً، ويجعل منه رجل أعمال ثرياً.

وقـد أصبـح «آدم» صاحـب جاه ونفـوذ، ولذلك فـإن «حميدا» الـذي كان موظفـاً أميناً لم يستطع أن ينال منه، فاضطرإلى أن يستقيل من وظيفته كي يؤسس شركة خاصة.

وإذا كان «حميد» يعاني من ضيق ذات اليد ويرزح تحت نير الأقساط الشهرية المقتطعة من راتبه تسديداً لديونه[2]، فإن «آدم» يتلاعب بالملايين، و«يتحرك على هواه قوياً مسنود الظهر.. تأشـيرته العينات البشرية الناعمة من النسـاء الجميلات القادرات على الظفر وإلهاب النشوة، وبحوزته حقيبة سـوداء لا تفارقه، ممتلئة بالرشـوة والخدر، بجانب امتلاكه قدرة فذة يجيدها

(1) الرواية. ص 12

(2) يرجع إلى الرواية. ص 42

جيداً في التعهد الوفي بجلب المتعة وتوفيرها حسب الطلب»[1].

وتلك مفارقة من المفارقات التي تشكل ملمحاً صارخاً من ملامح بناء «سيح المهب».

ويعنينا في هذا المقام أن نرصد أصداء مثل هذه المفارقات التي طالت سائر عناصر البناء الروائي وميزت شعريتها، بما في ذلك عنصر «الحيّز» موضوع هذه المداخلة.

ومن نافل القول الإشارة إلى أن شعرية الحيز في هذه الرواية لا تنحصر في أصداء المفارقات فحسب، وإنما تنحصر أساساً في الدلالات والرموز التي يشحن بها ذلك الحيز، إضافة إلى شاعرية الخطاب اللغوي؛ وذلك لأن الحيز في هذه الرواية ليس مكاناً جغرافياً يستهدف الإيهام بالواقعية بقدر ما هو أداة سردية أو تعبيرية تثري فضاءات الرواية وعوالمها بإيحاءات ومعاني إضافية تخدم رؤية الكاتب، وهو ما التفت إليه الفيلسوف الفرنسي «غاستون باشلار» الذي اهتم بالقيمة التعبيرية للحيز، كالقيمة التعبيرية للصناديق وعلب المجوهرات الصغيرة[2]، والقيمة التعبيرية للبيوت التي توحي بالألفة الداخلية[3]، والقيمة التعبيرية للأعشاش التي تمنحنا الإحساس ببدائية المأوى وهناءته[4]، وهلم جرا.

وأول ما يطالعنا في هذه الرواية من الدلالات الظاهراتية، هو عنوان «سَيْح المهب»، وهو عنوان موحٍ ومتناغم مع رؤية الكاتب في هذه الرواية؛ فـ «السَّيح» لغةً هو المكان الواسع الذي لا بناء فيه ولا سقف[5]، وهو يوحي بالفراغ والخواء، أما المهب فهو مكان هبوب الرياح الذي يوحي بالتغير الجارف الذي ينذر باقتلاع الجذور، وهو ما ينسجم مع رؤية الكاتب الرومانسية الهروبية المتشائمة المستهلكة التي ترفض المدينة التي يصفها «حميد» بـ«الأخطبوطية»[6] حيناً، وبـ «الزجاجية» حيناً آخر[7].

أما حيز المقهى الذي يوحي بتبديد الوقت فيما لا يفيد، كما يوحي بالضياع، فإنه يكتسب

---

(1) الرواية. ص 103

(2) يرجع إلى كتابه «جماليات المكان». ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط2. بيروت 1987 ص 97

(3) المرجع نفسه. ص 35

(4) المرجع نفسه. ص 151

(5) يرجع إلى «المنجد في اللغة والأعلام». دار المشرق. بيروت 1986 ص 13

(6) الرواية. ص 95

(7) المصدر نفسه. ص 115

أهميـة خاصة بوصفه حيزاً «لمبتدأ الفعل السـردي ومنتهاه»[1]، علـى حد تعبير الدكتور صالح هويدي؛ لأن أحداث الرواية تبدأ في هذا الحيز وتنتهي فيه أيضاً، وهو ما يؤكد السـلطة العبثية لهذا الحيز الذي ينفتح على السلالم الكهربائية المتحركة التي تفرخ حشوداً بشرية تتداخل ثم تمضي في دروب متباينة، وكأنها حياة آلية أبدية.

ومكـوث «حميد» في المقهى مراقباً العالم يوحي بكونه مهمشّـاً يكتفي بالفرجة على ذلك العالم الذي يفور بالحركة والتغير الذي يتراءى فيما تلفظه السلالـم المتحركة من أمواج بشرية متجددة.

وقـد بنى الكاتب حيز روايتـه بناء تقابلياً يعكس مفارقات التركيبة السـكانية وما أفرزته من آثار سيكولوجية واجتماعية وثقافية.

فإذا كان البر ملاذاً آمناً بالنسبة إلى «آدم»، فإن البحر هو الملاذ بالنسبة إلى «حميد».

إن «آدم» الذي تعرض لمتاعب جمة بغية الوصول إلى شـواطئ الإمارات متخلياً عن قريته التي تتنكر لأبنائها، ما يلبث أن يحن إلى تلك القرية الآسيوية الجبلية المتحدية:

«تذكـرت قريتـي يوم أن غادرتهـا، كانت تبتعد هـي الأخرى مثل هذه المدينـة ذات القرى المتناثرة العالقة في الرمال، غير أنها على نحو مختلف؛ إذ كانت تغوص في سواد من الخضار والغابـات الشـجرية الماطـرة.. كان حلمي يسـوقني إلى افتضـاض غربة ونـواح صدفية براقة يرسـمها خيالـي الجامح.. مللت القرية ووجوهها الصارمـة، وتعلمت منها كيف لا يعود إليها النـاس من أهلهـا إلا منتصرين.. هكذا كانت عادتها القاسـية في التحدي.. إنهـا قرية ملعونة، تطـرد أبناءهـا وتحرضهم علـى دفع قرابين جنونها باشـتهاء نفوري جـذاب.. كنت مثل مئات من الشـباب الطامح للشـقاء اللذيذ.. لكن ما إن غابت سواحل بلادي وخضنا البحر بصفعات أمواجـه المتلاحقة حتى صرنا بسـفينتنا تلـك التي تاهت ملتحمين بها معصورين مثل أجسـاد حية حشرت بتابوت جماعي»[2].

فالسـفينة التـي كان «آدم» يتـوق إليهـا وينتظـر أن تحمله إلى شـواطئ الأحـلام، أصبحت «تابوتا» يوحي بالموت والظلام والفناء، أما القرية التي كان يريد أن يتخلص منها فقد أصبحت

---

(1) الدكتور صالح هويدي: سيح المهب. ملحق جريدة الخليج الثقافي. العدد 10471/ السبت 19 يناير 2008 ص 5

(2) الرواية. ص 76

أمنية صعبة المنال:

«تمنيت وقتها لو لم أغادر قريتي الحالمة في حضن السفح الجبلي»[1].

وعندما تلوح شـواطئ الإمـارات أمام ناظري «آدم» يبتهج ويرنو إلـى المدينة المتألقة التي توحي له بالحياة والأمان:

«اسـتمرت المدينة لفترة بمحاذاتنا رابضة على تلك الرمال المنبسـطة، فيما قراها الصغيرة المفروشـة مثـل لوحة من البهـاء تواكب ابتعادنا الحذر، وتشـدنا للحيـاة والخلاص بدعوات منازلها المرحبة من بعيد»[2].

وبعد أعوام قليلة يعود «آدم» إلى المدينة، فيزيد إعجابه بها:

«المدينة التي تركتها منذ أعوام قليلة فقط لا تتجاوز أصابع الكف الواحدة تغيرت وتبدلت سريعاً، وأسقطت كثيراً من ملامحها السابقة، فكأن نفيراً داهمها، إذ فغرت صحراؤها بالبنايات الشـاهقة، وكثر عمرانها، وزادت أرصفتها وأسـواقها، واتسعت شوارعها.. مدينة تتألق جمالاً وسحراً عاماً بعد عام»[3].

ويظـل الماء مصدر خطر بالنسـبة إلـى «آدم» على امتداد الرواية، وخاصـة بعد محاولة «بو ثعيبـة» إغراقـه في مسـبح المزرعـة[4]، وهـي التجربة المريرة التـي غيرت مجرى حيـاة «آدم» وجعلته يتعامل مع «خاطر المعلاق» الذي استغله في تجارة الرقيق الأبيض.

وفـي المقابل فإن «حميد» يضيق ذرعاً بالبـر والمدينة، ويحن إلى البحر الذي يتخذه ملاذاً يفر إليه من حيز المدينة الذي فقد براءته وإنسانيته بنظره:

«إننـي أتألـم باختنـاق.. كلمـا مـررت بشـوارع مـدن بـلادي قابلتنـي شـواخص الفنـادق والمنتجعات.. هذه الفنادق الجاثمة التي كنست هدوء الحارات وأرعبت خافقي.

بالأمس كنت أمارس تجوالي بصفاء وحرية.. أبصر البحر بأفقه البعيد، وأرنو إلى الصحراء وامتداداتها، وأقف شاهداً على عناقهما وتداخلهما الحميمي..

---

(1) المصدر نفسه. ص 46

(2) المصدر نفسه. ص 79

(3) المصدر نفسه. ص 48

(4) يرجع إلى الرواية. ص 86 – 87

كنت أقلب جسدي بهيام في مهد حضنيهما الرائعين، وأسمع همس حوارهما الشجي، أما اليوم فالإسمنت يرتفع بفجائية غريبة حائلاً كاتماً منتشراً بكثرة هنا وهناك، شاهقاً بزهوٍ بهيّ يوزع الدهشة الفارهة، وغدا سنكتشف فيه مدى ضياعنا وغياب الفطرة والأوطان البكر ورحيل نمنمات الطبيعة ونشوة أصواتها الندية»[1].

إننا أمام مفارقة غريبة في الموقف من الحيز؛ فالأجنبي يهيم بحيز المدينة، والمواطن يضيق بذلك الحيز، والأجنبي يهرب من حيز البحر المرعب، والمواطن يحن إليه ويلوذ به.

تلك أهم ملامح الحيز التي تشكل شعريته في هذه الرواية.

***

وإذا أردنا أن نعرج على الأداء الفني في هذه الرواية فإننا نسجل بداية قدرة الكاتب على تجاوز التصنيفات في رسم الشخصية؛ إذ إن الكاتب لم يسرف في استخدام الألوان القاتمة في رسم شخصية الوافد الأجنبي، كما أنه لم يسرف في استخدام الألوان الزاهية في رسم شخصية المواطن.

يظل «آدم» إنساناً تتجاذبه دوافع الخير والشر، كما أن «خاطر المعلاق» هو الآخر يظل إنسانا تتجاذبه الدوافع نفسها. ومما يؤكد هذه «الأنسنة» دلالة الاسم «آدم»؛ فهذا الاسم يحيل على «آدم» أبي البشرية الذي يظل إنساناً معرضاً للخطأ.

ومما يؤنسنا إلى هذه الدلالة أن الكاتب في «عتبة» روايته الداخلية يخاطب الإنسان من حيث كونه إنساناً:

«لماذا يجهزون على كل شيء جميل ويعاقبون النقاء ويخنقون الأرض؟! أما آن للإنسان أن يشكم شرور ذاته الدفينة المستفرغة كلما أمسك بخيط نجاته ويقر بضآلته النتنة.

إن البشرية بحاجة لسنة ضوئية كي تصالح فطرتها النبيلة وتظهر جوهرها من قباحة أفعالها الشائنة، وتدنو بضآلة نحو إدراك الأصل من القيم العادلة الخالصة، ولسنة أخرى مماثلة كي تمارسها بحق..!» [2].

واللافت للنظر أن هذه الرواية تخلو تماماً من المرأة المواطنة؛ فهل كان ذلك قصوراً في

---

(1) الرواية. ص 26 – 27

(2) الرواية. ص 5

رصد الواقع الإماراتي المعاصر، كما يراه ناصر جبران، أم كان ذلك مقصوداً يستهدف التعبير عن غياب المرأة المواطنة أو تغييبها؟!

وقد جاء بناء هذه الرواية أقرب ما يكون إلى بناء القصة الطويلة ذات الخط الواحد.

وإذا كانت لغة الكاتب لا تخلو من عذوبة، فإنها أغرقت في الإنشائيات التي مارست تأثيراً سلبياً في بناء الأحداث، وخاصة عندما يبالغ الكاتب في تفجير اللغة على حساب الفعل، وكأنه ما يزال يكتب بأنامل الشاعر الحداثي لا بأصابع الكاتب الروائي، فضلاً عن هيمنة السرد بضمير الغائب تارة وبضمير المتكلم تارة أخرى، على حساب الحوار، ولذلك كانت لغة الكاتب تفتقر إلى التنوع في أساليب الخطاب اللغوي.

***

والذي نخلص إليه أن شعرية «الحيز» في «سيح المهب» تتراءى في شحن الفضاءات الروائية بدلالات تتناغم مع رؤية الكاتب الرومانسية الجامحة التي تتنكر لحركة الواقع الراهن متشبثة بالماضي الآفل، فضلاً عن كون تلك الشعرية تتراءى كذلك في إنشائية الخطاب اللغوي.

***

إيقاع السرد في روايات حصة الكعبي
[«طروس إلى مولاي السلطان» أنموذجًا]

ألفت «حصة خلف الجروان الكعبي» [التي أرادت أن تربك النقاد فاختارت اسماً آخر في أعمالها الأخيرة، وهو «سارة الجروان»] ثلاث روايات حتى الآن، وهي «شجن بنت القدر الحزين»[1] التي تعد أول رواية نسوية في الأدب الإماراتي المعاصر، والكتاب الأول (الحَدَال) من «طروس إلى مولاي السلطان»[2] الذي سيتلوه الكتاب الثاني الذي سيصدر قريباً.

ولعله من نافل القول أن نحدد مفهوم الإيقاع؛ فهو يقوم على تكرار العناصر المرئية أو المسموعة وتناسقها وتماثلها وتراتبها جزئياً أو كلياً، وهو ما ينطبق على «تكرار الخطوط في فن الرسم أو العمارة، وتكرار اللازمة أو الجملة الشعرية في القصيدة، وتكرار الأحداث أو المشاهد أو الحوادث في الرواية»[3].

وسنركز في هذا البحث على إيقاع سرد الأحداث دون غيرها، لافتين النظر إلى أنه ليس بالضرورة أن تتماثل أو تتطابق وتيرة السرد تماماً حتى تعد إيقاعاً، بل يمكن أن تتباين قليلاً أو كثيراً فتعد إيقاعاً مختلاً، وهو ما يتراءى لنا بوضوح في فقرات هذا البحث.

ويمكن تصنيف إيقاع السرد في روايات حصة الكعبي على النحو الآتي:

أ - الإيقاع المنتظم.

ب - الإيقاع المختل.

وقبل الخوض في تفصيل هذا التصنيف يجدر بنا أن نستعرض أهم أحداث رواية «طروس إلى مولاي السلطان» في جزئها الأول (الحَدَال)[4] بوصفها رواية نموذجية في إيقاعها

---

(1) حصة الكعبي: شجن بنت القدر الحزين. دار الثقافة العربية للنشر والترجمة. الطبعة الأولى. الشارقة 1992

(2) حصة الكعبي (سارة الجروان): طروس إلى مولاي السلطان. الكتاب الأول (الحَدَال). دار الآداب. الطبعة الأولى. بيروت 2009

(3) الدكتور أحمد الزعبي: في الإيقاع الروائي (نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية). دار المناهل. الطبعة الأولى. بيروت 1995. ص 12

(4) يرمز «الحدال» في الرواية إلى بدايات تشكل الحكومات المحلية بأقاليم عمان والإمارات العربية التي كانت

السردي، أما رواية «شجن بنت القدر الحزين» فنشير إليها عرضاً في السياق.

تتابع هذه الرواية التي تطمح إلى أن تكون رواية أجيال، على غرار «خماسية مدن الملح» لعبد الرحمن منيف؛ وثلاثية «بين القصرين»، و«قصر الشوق»، و«السكرية» لنجيب محفوظ؛ وثلاثية «الدار الكبيرة»، و«النول» و«الحريق» لمحمد ديب؛ وثنائية «الينابيع» لعبد الله خليفة، وغيرها من المطولات الروائية التي يريد كتابها أن يؤرخوا اجتماعياً وفكرياً وسياسياً لعقود من الزمن قد تبلغ القرن أو تتجاوزه أحياناً.. نقول: تتابع هذه الرواية تاريخ عائلة تنتمي إلى قبيلة خليجية فروعها متشعبة في أقطار الخليج العربي، وهي عائلة «الكعبي»، ولكن الكاتبة تكتفي بتتبع حياة هذه العائلة في قطرين خليجيين كانا يشكلان امتدادا جغرافياً وسياسياً واحداً يعرف بـ«اتحاد إمارات الساحل المتصالح»، وهما «سلطنة عمان» و«الإمارات العربية المتحدة».

وتستهل الكاتبة روايتها بتتبع حياة الشيخ «ابن عتيج» بدءاً من طلائع القرن العشرين، هذا الشيخ الوقور الذي كان يحظى بتقدير كبير في قبيلته في قرية «الخضراء» التي تقع ضمن حدود سلطنة عمان، ليس بوصفه شيخ قبيلة فحسب، ولكن بوصفه معلماً وطبيباً وحكيماً كذلك.

وقد أنجب «ابن عتيج» كثيراً من الذكور والإناث من زوجته «موزة بنت مزاحم»، ولكن أغلبهم ماتوا، ولم يبق منهم إلا جمعة وأخوته، وقد حاول كثير من الأعيان أن يحثوه على الزواج من امرأة أخرى تملأ بيته ذكوراً وتعوضه عن أبنائه، ولكنه كان يرفض بإصرار؛ فما كان ليحرق قلب «موزة» بنيرات الضرة أو «العديلة»[1]، كما يسميها.

وقد سخّر «ابن عتيج» كل إمكاناته لتربية وحيده «جمعة» كي يخلفه في قبيلته، ولكنه أخفق؛ لأن جمعة كان مستهتراً وطائشاً وزير نساء، لا يتورع عن الاعتداء على بنات الفلاحين (البيادرة).

وعندما يموت الشيخ «ابن عتيج» يجد «جمعة» نفسه مضطراً إلى النهوض بأعباء المسؤولية المنوطة به، ويشرع في البحث عن موقع له في سياق الشروط التاريخية التي تمخضت عن تشكل الإمارات الإقليمية تمهيداً لتشكل دولة الاتحاد في مطلع العقد الثامن من القرن العشرين؛ فقد شارك في الحرب ضد الإنجليز في موقعة «برج شرم» بعمان، وهي

تشكل ما يعرف بـ «الساحل المتصالح».

(1) الرواية. ص 33

الموقعـة التـي أبلى فيها جمعة بلاء حسـناً إلـى جانب «آل مزاحم»[1] من شـيوخ بني كعب في سـلطنة عمان، واسـتقر في «الخضـراء» في البريمي ردحاً مـن الزمن، ثم انتقل إلـى «الباطنة» فأقـام «بالفرفارة» بولاية «شـناص»، حيث صاهر الشـيخ «ناصر بن حمـدان»، كما تحالف مع الشـيخ زايد، وأعجب بتجربته الفذة في إرساء دعائم دولة الاتحاد، وأخيراً حط عصا الترحال في «سيح النسيم» في إدارة عجمان، وظل يتردد على «دبي».

وقد تزوج «جمعة» مراراً، ورزق بأبناء كثر، مات سـبعة منهم في سـبعة أيام بـ«الخضراء»، وعندما انكب على قبورهم ينبشـها لـم يجد رفاتهم، ويفقد صوابه مستنجداً بـ«ابن يلوة» تلميذ والـده النجيب الذي أخـذ عنه علوم «الغزالي»، فيعتكف في بيتـه يقلب صفحات كتبه وينتهي إلـى أن أبناءه قد سـحروا من قبـل أربعة رجال قدموا من أقصى سـاحل عمـان الداخلة، كانوا حاقدين عليه فأكلوا «معاليقهم»[2]، ولكنهم ما يزالون أحياء[3].

وعلـى الرغـم من محاولـة «جمعة» اسـتعادة أبنائه من هؤلاء السـحرة الـذي انزعجوا منه بسبب حائط بنوه حول منزله دون أن يتقاضوا أجرهم، فإنه نسيهم، وخاصة بعد أن تزوج مراراً وأنجب جيلاً جديداً من الأبناء، وفي مقدمتهم «حصة» التي تعلق بها كثيراً عندما كانت طفلة، ثم تُتهم في شرفها فينقلب عليها دون أن يتثبت، فيعذبها ويجبرها على الزواج من كهل مزواج.

وكمـا نرى فإن هناك ثلاثة أجيال فـي «الحَدَال»: جيل «ابن عتيج»، وجيل «جمعة»، وجيل «حصة».

وإذا كان جيـل «ابـن عتيـج» يقـف على أعتاب قـرن جديد ويفتـح عيونه علـى إرهاصات الحضـارة الحديثـة التـي يرمـز إليها فـي الروايـة بـ«الراديو» الـذي كان يعد «وسـيلة الاتصال الأوحـد التـي تربطهـم بـذاك العالم البعيـد»[4]، ولكن هـذا الجيل يظل متمسـكاً بقيـم القبيلة البدوية المتماسـكة وثقافتها، فإن جيل «جمعـة» كان يبحث عن موقع له يتيح له أن ينعم برغد العيش وتسـخير هـذه الحضارة الحديثـة لخدمته، وهو ما يرمـز إليه في الرواية بالسـيارة التي يقتنيهـا «جمعـة»، وينتقل بوسـاطتها من مكان إلى آخر بيسـر دون حرص علـى النزوع القبلي

---

(1) الرواية. ص 94

(2)جمع معلاق، وهو الطحال في اللهجة المحلية. ص 88 من الرواية.

(3) الرواية. ص 88

(4) الرواية. ص 28

الذي أضحى متناقضاً مع التشـكيلات السياسة المعاصرة التي تبلورت في الإمارات الإقليمية بدايـة، ثـم تبلورت في فكرة الدولة الاتحادية بقيادة المغفور له الشـيخ زايد، أما الجيل الثالث الذي تمثله «حصة» فإنه جيل طموح يتطلع إلى الإسهام في الإبداع الحضاري المعاصر، وألا يكتفي باسـتهلاك منتجات هذا الإبداع، وهو ما يتراءى لنا في حرص «حصة» على التعلم كي تصبـح طبيبة، ولكن هذا الجيل يعاني من ترسـبات الأجيال الماضيـة التي تكبله وتحول دون تحقيق طموحاته، على نحو ما كان من تصرف «جمعة» مع ابنته.

ويذهـب «محمد إسـماعيل زاهر» إلى أن حصة الكعبي أفادت فـي هذه الرواية من «درس الخيميائـي الذي اسـتوعبته جيداً»[1]، فاسـتخدمت الأسـطورة متماهية مـع «خيميائي» باولو كويليو الذي كان يؤمن بأن «لكل إنسـان أسـطورته الذاتية، وعندما يخلص الإنسـان في سعيه لتحقيق أسطورته الذاتية، فكل عناصر الكون تتجاوب معه لكي ينجح»[2].

والحقيقـة أن هنـاك فرقـاً كبيـراً بيـن «جمعـة» بطـل «الطـروس» والراعي «الشـاب» بطل «السيميائي»[3]؛ لأنّ «جمعة» لم يكن مصرّاً على تحقيق هدف محدد، على نحو ما كان الراعي مصراً على تحقيق حلمه في الحصول على «الكنز».

ولعل شخصية «جمعة» أقرب ما تكون إلى شخصية «أورليانو بويندیا» بطل رواية «مئة عام من العزلة»[4] لغابرييل غارسـيا ماركيز، سـواء في تهافته على الملذات أم في حروبه وأسـفاره التي لم تتمخض عن شيء ذي بال. و«سلطانة» الراوية نفسها تفصح عن طبيعة مصير «جمعة» صراحة عندما تؤكد حرصه على تعليم أبنائه حتى «لا يلازمهم الفشل كما حدث معه»[5]، فأين ما جناه «جمعة» مما جناه الراعي الشاب؟!

ومـا يؤنسـنا إلى هـذا التماثل بين شـخصيتي «جمعـة» و«بويندیـا» أن الكاتبـة كانت تريد أن توظـف الأسـاطير والخامات العجائبية في سـياق تاريخـي واقعي على نحو مـا كان يفعل

---

(1) محمد إسماعيل زاهر: «طروس إلى مولاي السلطان رواية الأسطورة والخرافة والحلم». الملحق الثقافي لجريدة الخليج. عدد 10772/ السبت 15 نوفمبر 2008 ص 7

(2) الصفحة نفسها.

(3) باولو كويليو: السيميائي. ترجمة بهاء طاهر. دار الهلال. الطبعة الثالثة. القاهرة 2005

(4) غابرييل غارسيا ماركيز: مائة عام من العزلة. ترجمة سامي الجندي وإنعام الجندي. دار الكلمة للنشر. الطبعة السادسة. بيروت 1987

(5) الرواية. ص 229

«ماركيز» و«بورخيس» و«أمادو» وغيرهم من كتاب الواقعية السحرية.

***

وأيـاً ما يكن فـإن هذه المقدمة الطويلـة كان لابد منها لإضاءة خلفية موضوع إيقاع السـرد في«الطروس»، وهو الإيقاع الذي نلملم تفاصيله على النحو الآتي:

أ - الإيقاع المنتظم:

يتـراءى هذه النمط من الإيقاع في تكرار اسـتهلالات «الطروس» بتوجيه المؤلفة/ الراوية «سلطانة» خطابها المباشر إلى المتلقي المعلوم وليس الضمني أو المفترض، وهو «السلطان»، وذلـك على غرار آلية السـرد في كتاب «ألـف ليلة وليلة»، حيث توجه «شـهرزاد» خطابها إلى متلق معلوم، وهو «شهريار»، مؤنّةً حكاياتها، على حد تعبير الدكتور عبد الله الغذامي[1].

ففي كل «طرس» من «طروس» الرواية تستهل المؤلفة الراوية خطابها بقولها:

«سيدي ومولاي السلطان..

قالت السلطانة»[2]

ثـم تسـند الراوية سـرد الأحداث إلى مجهول، سـواء عن طريق بناء الفعـل: «حُكي أنه في منطقة جبلية ذات خصب وينع»[3]، أم عن طريق صيغ أخرى تؤدي الوظيفة نفسها:

«بلغني أن تلك البلدة الخضراء قد توشحت السواد عقب ذاك الفجر»[4].

ولـم تخرج الكاتبة عن هذا السـمت الإيقاعي في السـرد إلا في «طروس» قليلة جداً، حيث يُسـند السـرد إلى الراوية «السـلطانة» نفسـها، كأن تسـرد في «الطرس» الثاني: «انقضى فصل الشـتاء بأمطاره الغزيرة»[5]، أو تسرد في «الطرس» الثاني عشر: «حدث أمر عجيب، كأن القدر أراد لهذه الصغيرة أن تتخيل شكلاً معيناً للسلطان الذي تساءلت قبل أيام عن أمره»[6].

---

(1) الدكتور عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير. النادي الأدبي الثقافي. الطبعة الأولى. جدة 1985

(2) الرواية. ص 27، 39، 55، 65، 79، 87، 101، 117، 131، 145، 161، 183، 207، 229، 245، 265، 287

(3) الرواية. ص 27

(4) الرواية. ص 55

(5) الرواية. ص 39

(6) الرواية. ص 183

ومن أمثلة الإيقاع المنتظم المتواتر أيضاً حياد الراوية التي تكتفي بسرد الأحداث بوصفها عالمة بخبايا المواقف ودوافع الشخوص في الرواية، دون مشاركة فعلية أو شعورية، على نحو ما يتراءى في «الطرس» الثالث عشر: «بلغني أن جمعة عندما عاد بزوجته آمنة وبناتها الأربع من مدينة العين بلغه خبرٌ قلب كيانه رأساً على عقب»[1]، وعلى نحو ما يتراءى في «الطرس» الخامس: «بلغني أن جمعة بن عتيج رزق من زوجته ناعمة أربعة أبناء ذكوراً وفتاة، بينما رزق من زوجته عفراء بصبيين وفتاة»[2].

ولكن هذا الحياد في السرد يختفي في بعض «الطروس» القليلة التي تبرز فيها الراوية «السلطانة» مشاركة وجدانيا فيما تسرده عن أحوال ومصائر شخوص الرواية، كما يبدو لنا في «الطرس» الخامس عشر:

«إيه.. مولاي، لله دره من زمان حمل من ريح الجنة هاجساً دونه هنيهات الموت المشتهاة!!.. شاء تعالى أن يكون أول عهد حصة بالفقد وهي لما تزل تتلمس الدنيا في عقدها الأول، وكل يوم يمر من عمرها تزداد البسيطة فيه اخضراراً وبهجة، تتسع لتشمل أحلامها التي ما كانت لتفطن لها في ذلك العمر المخضوض من الزمن الذي طال دونما طائل يذكر، عدا كلمة مسبوقة بوعد آرب»[3].

لا تكتفي الراوية «سلطانة» هنا بدورها الحيادي المعتاد وإنما تتدخل معلقةً على الأحداث ومعبرة عن تعاطفها مع «حصة» التي تصطدم أمواج طموحها بصخور عاتية تصدها عن بلوغ مرامها، ولكن هذا الدور يظل استثناء من قاعدة الحياد.

وإذا كان يجوز لنا أن نبحث عن تفسير لتدخل الراوية في هذا الموقف والتزامها الحياد في سائر المواقف الأخرى، فإننا نجد بغيتنا في بعض خامات سيرة الكاتبة الذاتية؛ وهنا ينبغي أن نوارب هذا الباب مواربة وألا نفتحه على مصراعيه، خشية الوقوع في المحاذير النقدية أو الجمالية التي تنجم عن الموازنات الساذجة بين شخوص الرواية وشخصية المبدع، والذي يجعلنا نقدم على مواربة باب العلاقة بين الرواية والسيرة الذاتية هنا كون الكاتبة هي نفسها تصرح في «الكلمة البدء» التي تعد من عتبات المتن الروائي أن «حصة» التي ترمز إلى الجيل

---

(1) الرواية. ص 207

(2) الرواية. ص 79

(3) الرواية. ص 245

الثالث في الرواية تمثلها هي شخصياً:

«برغـم أن القارئ قد يجد مبرراً سـانحاً ليربط بين اسـمي هذا وبطلـة العمل الروائي؛ فهذا الأمر لا يشكل لي إحراجاً البتة، بيد أني أحب أن أطلع القارئ على حقيقة حبي وعشقي وتيمي بهذا الاسم «حصة»، إذ أجده من أجمل الأسماء النسائية في الخليج، إن لم يكن أجملها على الإطـلاق، ولعـل مـرد ذلك إلى أني حرصـت على ألا أطلع أحداً مسـبقاً على اسـمي هذا في حداثة سـني، وقد وجدت له خصوصية حالت دون ظهوري به في أعمالي السـابقة (...)، فلا أدعي أن نصي خيال محض، ولا أنكر صوره الواقعة في ذاكرتي المبكرة، واقعاً تتلمسـه طفلة موؤودة تحت صهاريج الأماني المؤجلة لحين ساعة البعث المنشود به ولأجله»[1].

وما من شك في أن هذا التصريح يسوّغ الموازنة بين «حصة جمعة» الكاتبة و«حصة جمعة» بطلة الرواية، أو على الأقل يسوّغ النظر إلى هذه بوصفها معادلاً موضوعياً لتلك، وهو ما يفسر تعاطف الراوية «سلطانة» وتفاعلها مع «حصة جمعة» بالرواية.

وما يؤنسنا إلى هذا الرأي أن الكاتبة في روايتها الأولى«شجن بنت القدر الحزين» تقدم لنا شـخصية «شجن» (أو عائشـة) بوصفها فتاة مضطهدة في عائلتها، يُكرهها والدها على الزواج من «مبارك» الثري، فتخفق في زواجها، ويعود مرة أخرى فيرغمها على الزواج من رجل مسن يعيـش مع زوجتين أخريين تحت سـقف واحـد، فتضطر أن تعود إلى منـزل أهلها، ثم تفر إلى البحرين متنكرة في ثياب شقيقها.

ب – الإيقاع المختل:

يتراءى لنا هذا النمط من الإيقاع في وتيرة السـرد التي تتسـارع وتتكاثف حيناً، وتتباطأ في شيء من التفصيل حيناً، وتتوازن حيناً آخر.

1 – الإيقاع السريع:

وهـو الإيقـاع الذي يضغـط فيه زمن السـرد، ويكثف، وتختصر فيه الأحـداث في جمل أو فقـرات قصيرة.ويكفـي في هـذه العجالة أن نتمثـل بالفقرة الآتيـة بوصفها عتبة مثالية تجسـد الإيقاع السريع:

---

(1) الرواية. ص 20

«ابتعـد جمعـة عن مجلـس والـده، وانصرف إلـى الملذات بلا هـوادة، فتناقـل الناس أمر زيجاتـه وطلاقاتـه المتكررة، وكثيراً ما كان يسـافر مـن دون أن يعلم أحد عـن وجهته، فيغيب الأيـام والليالي، وإذا ما طالت سـفرته الشـهر يعـود وبصحبته زوجة أو اثنتـان، حتى إن بعض النسـوة كـن يتوددن إليه ليقترن بهن شـهراً أو اثنين، ثم يهبهن ما يسـد رمـق صغارهن، ويؤمن معيشتهن لسنين قادمة.

هكذا بلغ مجموع زيجاته اثنتي عشرة زيجة وهو لم يتجاوز العشرين سنة»[1].

إن السرد في هذه الفقرة يكثف ويختصر مدة زمنية قد تستغرق جزءاً إضافياً في الرواية حتى يتسـنى لنا أن نتعرف إلى هؤلاء الزوجات السـيئات الحظ، وطرائق الإيقاع بهن، ثم الانفصال عن كل واحدة منهن، وما يتصل بذلك من مواقف وملابسات.

وقـد وظفـت الكاتبـة هذا النمـط من الإيقاع السـردي فـي المحطات الأولى مـن الرواية، وكأنها كانت تخشـى من ترهل روايتها، أو كأنها لـم تسـتطع أن تجمع مادة تاريخية غزيرة تتيح لها فرصة الانتقاء أو الاصطفاء التاريخي الجوهري؛ طالما أن التأريخ الروائي تأريخ اجتماعي فنـي بالأسـاس، لا يلتـزم فيه المبـدع بحرفية التاريـخ، ولا يعيد إنتـاج ذلك التاريـخ، بقدر ما يصطفـي بعض مواقفه وأحداثه وشـخصياته التي يثريها بمخيلته المبدعـة التي توهم بالحياة، وتصنـع عملا أدبياً فنياً مؤسسـاً علـى عناصر الحبكة والفضـاء واللغة الروائية والشـخصيات النابضة بالحياة.

2 - **الإيقاع البطيء**:

في هذا النمط من السـرد تتباطأ الأحداث ويرخى حبل الزمن، وتقدم المواقف والمشـاهد بالتفصيـل الذي يمكن أن يميـع فيه الزمن، فيصبح زمن قراءة السـرد يفوق زمن الأحداث في ترهله واسترخائه، على نحو ما أوضح «أمبرتو إيكو» في«6 نزهات في غابة السرد»[2].

---

(1) الرواية. ص 44 – 45

(2) يرجع إلى «6 نزهات في غابة السرد» لأمبرتو إيكو. ترجمة سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. الدار البيضاء/ بيروت 2005 ص 95 – 97

ومن الطريف أن نذكر هنا أن أمبرتو إيكو يتمثل بفقرة من رواية «ليلة واحدة» لميكي سبيلان، وهي الفقرة الآتية: «وردت الرشاشة بلغتها الخاصة، ورأيت رأس أوسيلاو يتهشم في الهواء وتتناثر أجزؤاه في كل مكان. ومد رجل الميترو الصغير يديه نحوي كما لو أنه يريد أن يتقي الرصاص وسقط أرضاً وقد مزقته الرصاصات محدثة ثقوبا زرقاء، لقد كان صاحب القبعة الجلدية هو الوحيد الذي حاول رفع سلاحه. ولأول مرة كلفت نفسي عناء

ويمكـن أن نتمثـل في هذا المقام بالفقـرة الطويلة الآتية المقتطفة مـن الرواية، وهي الفقرة التي تسرد فيها الكاتبة أحداثاً تتعلق بسفر جمعة إلى دبي مصطحباً معه ابنته «حصة» المدللة:

«توقفـت السـيارة قـرب مطعم اعتاد جمعـة وولده المرور بـه لتناول وجبة غداء أو عشـاء تفاجئهمـا على حين غرة في سـفراتهما التي اعتادا تكرارها إلـى دبي في الآونة الأخيرة. اتخذ حميـد مكانـه عند إحـدى الموائد الصغيرة التي انتشـرت في هـذا المكان قبالـة «صندقة» من الخشـب و«الشـينكو»حين عاد جمعة بحصة بعد أن قضت حاجتها. قبضة يد والدها لَشـدَّ ما آلمتهـا وكثيـراً ما كانت تود أن تخبره بأنهـا تكره قبضته القوية هذه، غير أنها تتراجع، تشـعرها هذه القبضة بالأمان أيضاً، الأمر الذي جعلها تتقبلها أخيراً وتصبر على آثار ألمها منها، أجلسها والدهـا فوق الكرسـي الذي لم تكن حينـذاك لتتمكن من الجلوس أعلاه، وسـرعان ما حضر صبي آسـيوي يحمل «جركن» ماء وكوباً صنع من الزجاج الذي تحبه حصة وترفض الشـرب فـي الأكواب المعدنية التي لا تشـرب بواسـطتها إلا في البيت الكبير، عندمـا ينهكها العطش، وفـور رؤيتها الماء، طلبته من والدهـا فناولها إياه والتفت إلى الرجل طالبا منه إحضار «برياني لحـم» وكولا باردة، ثم انصرف الرجـل الذي كان يتكلم بلكنة غريبة، ناهيك عن هندامه الذي تراه للمرة الأولى، إذ ارتدى «وزاراً» قصيراً وقميصاً صنع من مادة النايلون الشفاف، كما وضع علـى إحدى كتفيه «فودة» مشـجرة، بينما ثبـت فوق إحدى أذنيه قلماً، ولـم تتمالك نفسـها من التساؤل عن هذا الرجل، فأخبرها والدها أنه «هندي من الهند»، لكنها لم تفهم أيضاً، وأقحمت نفسها في وابل من الأسئلة باغتت بها والدها الذي كان جائعاً ويريد أن يأكل فسألت:

– أين هي الهند.. من أتى به إلى هنا.. ماذا تعني كلمة الهند.. لماذا كل الناس هنا يصرخون بـه.. لمـاذا هو وحده الذي يشـتغل، بينما النـاس يأكلون.. ما هـذا البرياني.. ما هذا الشـراب الأسود، هل هو وسخ كما تقول حبوة..؟؟!!» [1].

التصويب وقطعت يديه كما تفعل ذلك الثاقبة متبعاً أطراف الكتفين. ولقد تركت له الوقت لكي يرى كتفه مبتورة ترتعد بين قدميه. لم تصدق عيناه ما حدث، ولكي أثبت له حقيقة الأمر أفرغت ما تبقى من الرصاص في بطنه».
(ص 96 من كتاب إيكو).
ويعلق إيكو على هذه الفقرة بقوله:
«قد كان من الممكن أن أكون أكثر سرعة لو أني قمت بالتقتيل عوض قراءة هذا الوصف. عشرون ثانية للقراءة من أجل عشر ثوان للمجزرة، إنه رقم قياسي جيد. قد يكون التطابق تاماً في فيلم بين زمن الخطاب وزمن القصة. إنه مثال جيد على ما يسميه شاتمان المشهد». (ص 96 من كتاب إيكو).
(1) الرواية. ص 155 – 156

إن الكاتبة هنا تسرد الأحداث ببطء شديد كما نرى، وتحرص على التقاط التفاصيل الدقيقة وحركات الشخوص، إلى درجة أن القارئ يمكن أن يؤدي هذه الحركات في مدة زمنية أقصر من المدة التي تستغرقها عند قراءة ما كتب من سرد متصل بها.

وقد يندهش القارئ عندما يوازن بين إيقاع السـرد في هذه الفقرة وإيقاع السـرد في وصف مشاركة «جمعة» في الحرب ضد الإنجليز:

«جمعـة ازداد رفعة، وذاع صيتـه بين أبناء القبيلة والقبائل الأخرى التي تقطن تلك المناطق الجبلية، وقد سُرت ابنة عمه «صقعة شما» سروراً عظيماً حين نال شهرة واسعة في تلك السنة الطاحنة»[1].

إن الكاتبة تشـير إشـارة مبتسـرة إلى مشـاركة جمعة في الحروب الطاحنة التـي دارت بين الإنجليز وقبيلة بني كعب، سواء «محضة» في منطقة الظاهرة، أم في إمارة «البريمي»، وتكتفي بوصف ذيوع صيت «جمعة» بين القبائل في سرد بالغ التكثيف في إيقاعه، خلافا لما رأيناه في الفقرة السابقة من سرد بطيء الإيقاع.

ويبدو أن الكاتبة أفادت كثيراً من إيقاع الحياة المعاصرة المعيشة التي لا تحتاج إلى إرهاق المخيلة، خلافاً لإيقاع الحياة التاريخية القديمة، كما أفادت من رصيد ذاكرة الطفولة والسـيرة الذاتية، وهو ما يفسر حضور إيقاع السرد البطيء في محطة «حصة» الطفلة والتلميذة والصبية.

وفضلاً عن هذا فقد أسـهم حرص الكاتبة على تسـجيل خلفية معرفية في تأكيد هذا النزوع المشـهدي فـي الروايـة؛ فالكاتبة بذلـت جهداً كبيـراً من أجل تقديـم معلومـات لغوية تتصل باللهجـات المحلية، وتقديم معلومات زراعية واقتصادية واجتماعية وبيئية وجغرافية وغذائية وصحية كثيرة، حتى ضاق بها متن الرواية فاضطرت أن تشرحها في هوامش المتن الروائي. وما من شك في أن هذه الخلفية المعرفية أرهقت الرواية وعطلت حركة السرد وانسيابها العفوي.

3 - الإيقاع المتوازن:

فـي هذا النمط من الإيقاع السـردي يتوازن زمـن الكتابة وزمن القصـة أو الأحداث وزمن القـراءة، فـلا يطغى مسـتوى من مسـتويات هذه الأزمنة علـى الآخر، ولكن هـذا التوازن يظل مثاليـاً منشـوداً وليس واقعاً منجزاً. وقد اسـتطاعت الكاتبة في كثير مـن الفقرات أن تقترب من

(1) الرواية. ص 95

هذا التوازن السردي، على نحو ما يتراءى في الفقرة الآتية:

«بعـد صلاة العشـاء كانت بريزة الشـيخ التي اتسـعت بالكم الهائل مـن الرجال قد ضاقت بأنفاسـهم، وخيـم عليها السـكون برغم الوليمـة الكبيرة التـي أولمها جمعة والتي عـادة كثيراً مـا يفرح بها سـكان بلدة «الخضـراء» كلهم، وبالذات البيادير وأسـرهم، غيـر أن الجميع كان مغتما لرؤية الشيخ وقد بدا كالمفارق. بدأ الشيخ حديثه يوصيهم بدينهم وبأسرهم، ويرشدهم علـى حث أبنائهم علـى الصلاة والمحافظة عليها، ثم أوصاهم بأن يكونوا يداً واحدة على البر والتقوى»[1].

إن هـذه الفقـرة المقتطفـة من وصـف الكاتبة لاحتضار الشـيخ «ابـن عتيج» تعـد نموذجاً للاعتدال في إيقاع السرد؛ فلا هو سرد سريع ولا هو سرد بطيء.

***

وقـد كان السـرد في هذه الرواية بضمير الغائب يتخللـه الحوار في بعض المواقف القليلة، كما كانت لغة السـرد معجمية مباشـرة، تفتقر إلى لمسـات الخصوصية التي تتأتى من توظيف أساليب الانزياح والإيحاء والتحليل، وما إلى ذلك من الأساليب التي تثري أداة التعبير الروائي وتتيح فرصة الغوص في أعماق الشخوص.

***

والـذي نخلـص إليه أن إيقاع السـرد في «طروس إلى مولاي السـلطان» كان إيقاعاً منتظماً حيناً ومختلاً حيناً آخر، وهو يتراوح بين سرعة وتيرته وبطئها وتوازنها، وذلك وفقا لضرورات بنائيـة أو ضـرورات فنية اقتضتهـا طبيعة الرواية (روايـة أجيال) وطبيعة تجربة الكاتبة نفسـها، وهي في جميع الأحوال تثري الأدب السردي الإماراتي بشكل عام والسرد النسوي منه بشكل خاص.

***

(1) الرواية. ص 51

الائتلاف السيميولوجي في رواية «رائحة الزنجبيل» لـ «صالحة غابش»

يحـرص المنهج السـيميولوجي في دراسـة النص الأدبي على تحليل أنمـاط التواصل بين عناصر ذلك النص وأمشـاجه التي تتآلف فيما بينها ضمن سـياق معين كي تقدم رؤية متكاملة وموحدة، بل إن بعض الباحثين يوسعون دائرة هذا السعي المنهجي نحو الائتلاف الدلالي كي يشـمل سائر المعارف؛ فاسـتخدام الرؤية السـيميولوجية «يوحد بين حقول مختلفة ويحارب تفتت العلوم والانشطار القائم بين التصنيف المبني على الملاحظة الإمبريقية من جهة والتنظير المبني على الملاحظة الذهنية من جهة أخرى»[1]، على حد تعبير الدكتورة فريال غزول.

ولذلـك لا نسـتغرب عندمـا نـرى باحثيـن من أمثـال الشـكلاني «بيتـر بوغاتيـرف Peter Bogatyrev» يطبـق هـذا المنهـج علـى العـرض المسـرحي المتبايـن العناصـر أو العلامات السـمعية والبصرية، المادية والمعنوية، الحسـية والتجريدية، الشـيئية والبشرية، بوصف تلك العناصر مولدة لدلالات جديدة تكتسب شرعيتها الجمالية ووظائفها السيميولوجية من خشبة المسرح وليس من مواصفاتها العملية في المجتمع[2].

من هنا لا نسـتغرب كذلـك عندما نرى كثيراً من النقاد لا يكتفـون بتطبيق هذا المنهج على النصـوص الشـعرية، وإنما يطبقونـه كذلك على السـرديات، وخاصة الرواية التـي تتماثل في عوالمها مع عوالم المسرحية من حيث كونهما تشتركان في كثير من عناصرهما الشكلية، مثل الحدث والشخوص والفضاء والحوار والفضاء.

وأيـاً مـا يكـن فإننا نريد فـي هذه المداخلـة أن نحلل نصـاً روائيـاً إماراتياً معاصـراً تحليلاً سـيميولوجياً، وهـو نصّ «رائحـة الزنجبيل»[3] للشـاعرة صالحـة غابش التي اسـتهوتها كتابة السرد الروائي كما استهوت قبلها كثيراً من الشاعرات والشعراء الخليجيين، من أمثال «غازي

---

(1) الدكتورة فريال جبوري غزول: علم العلامات (السيميوطيقا). ضمن كتاب «مدخل إلى السيميوطيقا». بحوث سيميولوجية مترجمة ومنشورة بإشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد. دار إلياس العصرية. الطبعة الأولى. القاهرة 1986 ص12

(2) يرجع إلى «العلامات في المسرح» لكير إيلام. ترجمة سيزا قاسم. ضمن الكتاب الآنف الذكر. ص240– 241

(3) صالحة عبيد غابش: رائحة الزنجبيل. منشورات دائرة الثقافة والإعلام. الطبعة الأولى. الشارقة 2008

القصيبـي»، و«علـي الدمينـي»، و«مانع سـعيد العتيبة»، و«ميسـون صقر القاسـمي»، و«كريم معتوق» وغيرهم.

مؤدى هذه الرواية أن «علياء الغافي» الأستاذة الجامعية ورثت عن والدها «أحمد بن سيف الغافي» ثروة طائلة، ولكن تلك الثروة كانت مصدر قلق وأرق وتعاسة بدلاً من أن تكون مصدر اطمئنان وأمان وسعادة؛ فقد تعرفت إلى الطالب «عبد الرحمن» في جامعة «أكسفورد»، وكان طالباً نبيهاً ومهووساً بحقوق الإنسان ومؤازرة المنكوبين وحماية البيئة، ولذلك تعثر قليلاً في دراسـته، وعجز عن تسـديد رسوم الجامعة التي همت بفصله لولا تدخل «علياء» التي سددت عنه.

وتتطـور العلاقة بين «علياء» و«عبد الرحمـن» فيتقدم لخطبتها، بعد تخرجه وحصوله على وظيفـة، ولكنه مـا يلبث أن يتخلى عنها تحت وطأة الإحسـاس بهيمنتها الماليـة عليه، وهو ما يترك ندوباً عميقة في وجدانها.

وبعـد فتـرة يتقرب شـاب آخر من «عليـاء»، وهو «ناصـر العارف» الـذي كان يوهم الناس بأنه رجل أعمال كبير، على الرغم من إخفاقاته وبؤسـه، وتتوسـط «مريم» صديقة «علياء» كي تحملها على قبول «ناصر» بوصفه قريباً لها، فتتردد «علياء» في إعلان خطوبتها، ولكن «ناصر» الـذي أصبح مديراً لإحدى فروع شـركتها في الهند يتظاهر بالحرص علـى مصلحتها وتطوير أداء تلك الشركة حتى يكتسب ثقتها، فتبتلع الطعم وتتزوجه.

ولكن «ناصر» ما يلبث أن يظهر على حقيقته بوصفه محتالاً يسـتغل شـركة «علياء» للإيقاع بالمسـاهمين الذين أغراهم بالاكتتاب في أسـهم الشركة، كي يسـتولي على أموالهم، ويصدر صكوكاً بلا أرصدة ويزور المستندات، وما إلى ذلك من الألاعيب التي استطاعت «علياء» أن تكتشفها وأن تجمع أدلتها كي تقدمها إلى القضاء.

وهناك خطاب آخرون كثيرون كانوا قد تقدموا لطلب يد «علياء» من والدها، ولكن الكاتبة تركـز على هذيـن النموذجين المتناقضين اللذيـن كان أحدهما ينفر منهـا لمالها، وكان الآخر يريدها لمالها أيضاً.

وهناك أحداث ثانوية أخرى تأتي في سـياق السـرد، بوسـاطة تقنية الارتداد (الفلاش باك) غالباً، كالحدث المتصل بمغامرة جدها «سـيف الغافي» ورفاقه «خلفان» و«جمعة» و«راشـد»

و«سالمين»، الذين قاوموا الإنجليز، والذين كانوا يهيمنون على التجارة في منطقة الخليج، فأحرقوا سفنهم ليلاً، وحادث فقدان «علياء» في إحدى الرحلات المدرسية إلى «وادي الحلو» في الساحل الشرقي، وتعرفها إلى صديقتها المخلصة «عذيبة».

وإذا أردنا أن نستقصي مضامين هذه الرواية فإننا لن نجد مشقة كبيرة؛ فهذه المضامين تتصل اتصالاً وثيقاً بالحنين إلى الماضي، ورفض التغيرات القيمية التي طرأت على المجتمع الإماراتي بعد اكتشاف النفط واستثماره في الخمسينيات من القرن الماضي.

وقد عبرت الكاتبة عن هذا الحنين الجارف إلى الماضي من خلال شخصية «علياء» التي كانت متلهفة على الدفء الإنساني المفقود في عالم تسوده العلاقات المادية ويفتقر إلى نبض الوجدان والحب، وعلى الرغم من أن «علياء» كانت ثرية و مثقفة و تتبوأ موقعاً متميزاً في السُّلّم الاجتماعي، فإنها لم تستطع أن تكون سعيدة؛ لأن ذلك كله لم يعوضها عن دفء الحس الإنساني المفقود، كما رأينا.

وأياً ما يكون الأمر، فإن الذي يهمنا في متن هذه المداخلة هو حصر العلامات السيميولوجية في رواية «رائحة الزنجبيل»، وتحديد طبيعتها، وعلاقاتها المؤتلفة في سياق الخطاب الروائي والرؤيوي على حد سواء.

وإذا كان عالم «رائحة الزنجبيل» يعج بالعلامات السيميولوجية المسموعة والمرئية، المجردة والمحسوسة، فإن أهم هذه العلامات تتراءى في الجدول الآتي:

العلامة	طبيعتها
العناوين الخارجية	لفظية
العناوين الداخلية	لفظية
الشعر	لفظية
أسماء الشخوص	لفظية
البحر	جغرافية
الريف	جغرافية

المدينة	جغرافية
الحديقة	جغرافية
السمكة	طبيعية
اللؤلؤة	طبيعية
المطر	طبيعية
السيارة	حضارية
البندقية	حضارية
السفينة	حضارية
النوارس	طبيعية
الزهور	طبيعية

وما من شك في أن هناك طائفة من العلامات الأخرى المبثوثة في عالم هذه الرواية، ولكننا نكتفي بهذه العينات التي نتخذها أمثلة عشوائية تؤنسنا إلى ظاهرة الائتلاف السيميولوجي في هذا النص الروائي.

وما من شك أيضاً في أن كل علامة سيميولوجية من هذه العلامات يمكن أن تحمل أكثر من دلالة؛ لأن العلامة بطبيعتها تحمل دلالة المعنى ومعنى المعنى إذا وردت في سياق خطاب أدبي ما، وهو ما نستشفه بوضوح من خلال تحليل هذه العينات السيميولوجية.

أ - العلامات اللفظية:

من البدهي أن تعد اللغة من هذه العلامات، وهي حتماً تتفاوت في أهميتها من نوع أدبي إلى آخر، والشعر يأتي في مقدمة هذه الأنواع التي تمنح العلامة اللغوية دلالات مركبة وإيحاءات إضافية.

والدلالات والإيحاءات التي تحملها العلامة اللغوية تتراءى لنا في هذا النص الروائي في العناوين، وفي أسماء بعض الشخوص، وفي التناصات الشعرية المبثوثة في المتن.

أما ما يتصل بالعناوين، فإن هناك عنواناً خارجياً يتمثل في العنوان الذي وسمت به الرواية، وهو «رائحة الزنجبيل»، وهو عنوان يحيل على موضوعه من جهة، ويحيل على مضمون الرواية من جهة أخرى.

وهذه الإحالة الأخيرة هي التي تهمنا في هذا المقام؛ فمشروب الزنجبيل الدافئ يرمز إلى دفء العلاقات الإنسانية في سياق الخطاب الروائي، وهو ما أفصحت عنه الكاتبة نفسها في حوار صحفي أكدت فيه أن «رائحة الزنجبيل هي رائحة الدفء المفقود في عالمنا الإنساني؛ فالزنجبيل في تراثنا الإماراتي على وجه الخصوص، والعربي على وجه العموم، له علاقة بما نشربه؛ فهذا الشراب الجميل المخلوط بالحليب خاصة في فصل الشتاء القارص، يساعد على تحقيق الدفء ومقاومة البرودة، لذا اخترته لما فيه من إحالة إلى هذه المشاعر الإنسانية، وله علاقة أيضا ببطلة الرواية علياء وارتباطها بوالدتها؛ فهي لا تجد في أمها، وهي تقبّل يدها، إلا رائحة الحنان والحب والعاطفة، خاصة وهي تحمل والدتها إلى المستشفى؛ فالرمز هنا يرتبط بمشاعر توشك البطلة أن تفقدها وتجد نفسها فيما بعد وحيدة، إلا في ذاكرة الزنجبيل، والإحالة هنا أيضاً إلى فكرة البحث عن الأمان الذي يضيع من البطلة بتدرج..» [1].

ونلفت النظر هنا إلى أن «رائحة الزنجبيل» ذات علاقة بنوع آخر من العلامات السيميولوجية، وهو العلامات الحسية (الرائحة)، والطبيعية (الزنجبيل)، ولكنه يهمنا في هذا المقام بوصفه عنواناً لنص روائي بطبيعة الحال، وهو ما ينسحب على سائر العناوين الأخرى التي يمكن أن تنتمي إلى حقولٍ دلالية أو سيميولوجية متعددة.

وإذا أردنا أن نتجاوز العنوان الخارجي وننتقل إلى العناوين الداخلية فإننا سنجد كل فصل من فصول الرواية مكللاً بعنوان معبر عن المضمون الجزئي لذلك الفصل؛ فالفصل الأول – على سبيل المثال – يحمل عنوان «متاهة»[2]، وهو وصف لحال «علياء» بطلة الرواية التي تقدم في هذا الفصل بوصفها تعاني من وطأة الذكريات والأحداث التاريخية والمتاعب الراهنة التي تؤرقها وتفرض نفسها عليها من خلال الارتداد وتيار الوعي ومكابدة عناء الإحساس بالاغتراب؛ وعنوان الفصل الثاني «هذيان» ينطبق على حال «علياء» التي أصيبت بالحمى،

---

(1) صالحة غابش: حوار صحفي بعنوان «صالحة غابش تصدر روايتها الجديدة «رائحة الزنجبيل». أجرته ميرفت الخطيب. جريدة الخليج. عدد 10779/ السبت 22 نوفمبر 2008 ص4 من «الملحق الثقافي».

(2) الرواية. ص5

وأخـذت تلهـج باسـم «أمينة»[1] أمينة سـرها التـي كانت قد طلبـت منها أن تحضـر لها بعض الملفـات والوثائـق التي تفضح تلاعب «ناصر» بمصالح الشـركة وعملائهـا؛ وعنوان الفصل التاسـع «كابوس»[2] يعبر عن مضمون هذا الفصـل الذي تبدو فيه «علياء» وهي تعيش أحداث حلم كابوسي مرعب.

ونسـتثني هنـا بعـض عناويـن الفصـول الأخـرى التـي كانـت تفتقـر إلـى زخـم الشـعرية السيميولوجية، على نحو ما يطالعنا في الفصل السادس «في القاهرة»[3]؛ فهذا العنوان المباشر هو عنوان لذكريات سجلتها «علياء» في القاهرة التي كانت تواصل دراستها في جامعتها.

وأما ما يتصل بالتناصات الشـعبية فهي تشـكل علامات سـيميولوجية تتناغم مع المواقف الروائية والحالات السـيكولوجية التي تعتري بعض شخوص الرواية، على نحو ما يطالعنا في الفصـل الثالث عشـر، حيث نرى «عليـاء» مصدومة بتجربتها مع «ناصـر العارف» الذي خاب ظنها فيه كما يخيب الظن في السراب:

«جاملتُ أنا الدنيا على حسابي

وجاملت أنا الكذبة

وكلما فتحت عيني

أشوف الوحدة

فوق الوحدة مترتبة

وينتهي النشيد»[4]

فهذا المقطع الشعري ذو النكهة الشعبية المقتطف من قصيدة للشاعر القطري عبد الرحيم الصديقـي، توظفه الكاتبة في هذا الموقف للتعبير عن يأس «علياء» واغترابها وانقطاع النشـيد الإنسـاني الذي كان ينبعث من أعماقها وهي تشـرف على الثانية والأربعين من عمرها وشـبح العنوسة يطاردها.

---

(1) الرواية. ص15

(2) الرواية. ص88

(3) الرواية. ص50

(4) الرواية. ص116

وأما أسماء الشخوص في الرواية فإن بعضها يحمل دلالة سيميولوجية ملموسة، كما يبدو لنا من خلال اسم «عذيبة» الذي يعد تصغيراً محبباً لصفة العذوبة المتجسدة في هذه الفتاة المخلصة لبطلة الرواية، وهي الفتاة التي كانت «علياء» تجد فيها تعويضاً عن معاناتها من عقوق الآخرين، وكذلك الأمر بالنسبة إلى اسم «ناصر العارف» الذي وصف بـ «العارف» لدرايته بأساليب اصطياد الفرص والاحتيال في عالم تحكمه المنافع المادية.

ب - العلامات الجغرافية:

تحظى هذه العلامات المشحونة بالشعرية السيميولوجية بأهمية خاصة في النقد المعاصر، وخاصة في كتابات «غاستون باشلار» الذي خصها بكتاب مستقل، وهو كتابه «شعرية المكان» الذي ترجم إلى العربية تحت عنوان «جماليات المكان»[1].

ومن هذه العلامات الجغرافية «البحر» الذي يرمز إلى ما قبل النفط، وهي الفترة التي كان الناس يحظون فيها بقدر كبير من «الدفء» الإنساني الذي كانت «علياء» تفتقده، ولذلك فإن البحر يأتي دوماً مناقضاً للنفط في عالم الرواية؛ فإذا كان النفط «يلبي الحاجة لإنعاش الاقتصاد»[2]، فإن البحر يؤكد الأصالة أو الهوية ويحافظ عليها، ومن هنا كان ارتباط «أحمد بن سيف الغافي» والد «علياء» بالبحر وليس بالنفط؛ فقد كان «يسترسل في رحلته الصباحية نحو البحر.. كان حريصاً على أن يشهد المولد اليومي للشمس من وراء الأفق وهو يداعب شباك الصيد على قاربه معداً نفسه لأداء المهمة، وبين آن وآخر يتلقى تحيات السلام والصباح من أقرانه الذين يتوافدون ليهيئوا شباكهم أيضاً.. وحين تبدأ الرحلة إلى العمق باتجاه الأفق الذي احتفظ صيادو السمك بحقهم فيه دون زملائهم الغواصين الذين آثروا العمق الرأسي.. حين تبدأ رحلتهم تتقدم باتجاه أحمد موجة يعرفها، فيحاورها كالمعتاد بمعزل عن رفاقه الذين يفقدون للحظات حضوره الذهني معهم.. يسألها متى يدركها يوماً لتصحبه إلى مكانها البعيد. أحياناً تأتيه محملة بالأسماك الوفيرة في مواسم الهجرة المنظمة لهذه الكائنات، فيفاجئ شباكه إيقاع تنقلها في خريطة البحر ليضيفها إلى خطة تحقيق الحلم، وأحياناً تأتيه بملامح

---

(1) غاستون باشلار: جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت 1987

(2) الرواية. ص26

الحلم فقط، فيظل فراغ شباكه وهو يراقبها من الشاطئ تحدث حالة من الارتياب في نفسه»[1].

إنه البحر مرتع أحلام «أحمد الغافي» لا غيره.

ومما يتصل بالبحر كذلك علامة سيميولوجية أخرى تنتمي إليه ولا تفارقه، وهي علامة «السمكة» التي تعد في نظر «الغافي» أفضل وأهم من «اللؤلؤ» الذي يوحي بالترف والبذخ الزائل، مثله مثل النفط، على الرغم من كون السمكة واللؤلؤة من أبناء البحر؛ «فالفرق أنك تستطيع أن تعيش من دون اللؤلؤة، ولكنك لا تستطيع أن تعيش من دون السمكة»[2].

ومما يتصل بالبحر كذلك وينتمي إلى عالمه الرومانسي الحالم علامة الريف بقراه وشواطئه الجميلة النقية، وهو ما يتراءى في الحنين إلى «وادي الحلو» و«كلباء» و«الحيرة» و«خورفكان» التي ترى فيها علياء «صورة أخرى للربيع والحب والجمال»[3].

وفي مقابل الريف الذي يحيل على الماضي، تواجهنا المدينة التي تشكل علامة سيميولوجية مناقضة، تلك المدينة التي يزحف الإسمنت المسلح على حدائقها وواحاتها وتغزوها العمالة الآسيوية الوافدة، والسيارات المرعبة التي لا تكف عن الهدير نهاراً وليلاً نافثة دخانها المرهق.

ج – العلامات الطبيعية:

وهي العلامات السيميولوجية التي تطالعنا في المطر والشجر والنوارس وما إلى ذلك من العلامات التي تفوق دلالاتها السيميولوجية دلالاتها اللغوية الوضعية.

تبحث «علياء» في الفصل الأول من الرواية عن ذاتها وحقيقتها في «المطر» الذي أخذ يتهاطل فجاءة مضمخاً النخيل والرمال بمياهه وغاسلاً وجه المدينة الأشعث؛ وتحاول أن تئد رغبتها العارمة في السير تحت ذلك المطر، لكونها تخشى معاتبة الآخرين الذين يمكن أن يروها من خلف نوافذهم، وهم يتفرجون على ذلك «الاحتفال الشتوي الناعم»[4] الذي ينتظره الخليجيون بفارغ صبر، ولكنها وضعت حداً لتردّدها، وغامرت صوب الشارع المبتل غير

---

(1) الرواية. ص27

(2) الرواية. ص27

(3) الرواية. ص78

(4) الرواية. ص11

مبالية بعيون الآخرين وأعرافهم:

«السـرعة تلف خطواتها في اختراق لم تعهده.. اختراق للمطر وللعادات.. اختراق لنفسها ولكل هذه الحال المتهالكة التي تعاني من وطأتها منذ عشرين عاماً، لولا خيوط أمل تعلق قلبَها بالسماء. تذكرت شيئاً: يقولون إن السماء تكون مفتوحة أمام دعوات العباد عند هطول المطر. وقفت قليلاً.. رفعت عينيها إلى الفضاء الماطر.. وفي لحظة صفاء شـعرت به في الوجود كله انسابت من أعماقها: يا رب.. تاركة للزخات وجهها الذي بدأت الهموم تخط ملامحه»[1].

إن المطـر - كمـا يبدو لنا من خلال هذه الفقرة - يحمل دلالات سـيميولوجية مركبة؛ فهو يرمـز إلـى الطهر والصفاء، وهو يرمز إلى براءة الطفولـة، وهو يعد ملاذاً ومهرباً من وطأة القيم الاجتماعية التي كانت «علياء» تعاني منها منذ عشرين عاماً، وهو أخيراً يرمز إلى الدفء الإلهي وعدالة السماء.

وهذا كله يجعلنا نؤكد ثراء هذه العلامة السيميولوجية ونحن مطمئنون.

وتجسـد «شـجرة الرولة» علامـة طبيعية سـيميولوجية أخرى تنضح بالـدلالات التاريخية والاجتماعية والأخلاقية والروحية والفولكلورية.

«كان روادها من أهل هذا البلد.. حين كانت شجرة عملاقة استمدت أصالتها من الثلاثمئة عام شكلت عمرها قبل أن تهوي ذات صباح.. عشقها أهل الشارقة منذ القدم، فجعلوها ملتقى للأفـراح، ومأوى للأحزان، ومحكمة للقضاء، ومنابر للشـعر، وملهمة للحكايات والقصص، ومجلساً للقاء الأصدقاء والإخوة والجيران..

ما زال الرجال والنساء في الشارقة ممن عايشوا فترة زهو الرولة، يتذكرونها بكثير من الحنين إلـى أيامهـا.. أيام كانت المـكان الأثير لهم كباراً وصغـاراً مهما كانت مسـتوياتهم الاقتصادية والاجتماعيـة.. تتحـول اليوم إلى ملتقى لشـعوب وافدة وجدتها مكانا مناسـباً للمواعدة على الأفـراح والأحـزان ما بين أفراد وعائـلات وجماعات يقضون بلقائهم فـي ظلال ذكراها على غربتهم، فكأنها وطن آخر لهم، يمارسون عاداتهم في الأكل ولقاء الأسر، ويتحاورون بلغتهم الأصليـة، ويأتون على ذكر الأهل في الهند وباكسـتان أو بنجلاديـش بكثير من الحنين، ولعل الطارئ الذي جعل الرولة نصباً إسـمنتياً جاء مواكباً لما تعرضت له من أعراض من قبل أهلها

---

(1) الرواية. ص11

الأصليين من الأجيال اللاحقة التي وجدت منافذ أخرى للتنزه»[1].

إن علامة شجرة «الرولة» هي الأخرى علامة مشحونة بالدلالات السيميولوجية التي تسترجع التاريخ وتسترجع صور الحياة الاجتماعية ذات الدفء الإنساني والتضامن بين الناس، في أفراحهم وأتراحهم، ولذلك فإن حنين «علياء» إلى هذه الشجرة حنين إلى الماضي وتحسر على ضياعه، وسقوط هذه الشجرة وتحولها إلى نصب تذكاري يحلم الناس بالعيش في ظله يشكل فجيعة مؤلمة بالنسبة إلى «علياء» التي كانت تحاول أن تتشبث تشبثاً رومانسياً بماضٍ ولّى ولن يعود.

وما يقال في سيميولوجيا شجرة «الرولة» أو سيميولوجيا «المطر» يقال كذلك في سيميولوجيا «الزهور» أو «النوارس»، مع تسجيل تفاوتها في كثافة دلالاتها.

د - العلامات الحضارية:

تتراءى هذه العلامات في «السيارة»؛ و«السفينة»؛ و«البندقية»؛ و«الشركة»، وما إلى ذلك.

ولا نريد في هذه العجالة أن نحلل دلالات هذه العلامات في سياق الخطاب الروائي بهذا العمل، وإنما نكتفي بالوقوف قليلاً عند العلامات الثلاث الأولى.

إن «السيارة» في هذه الرواية ترمز إلى الحضارة المجلوبة التي تنفث دخاناً وضجيجاً مزعجاً في المدينة، وهي تقود الإنسان إلى مصير مجهول، كما يبدو من خلال «كابوس» علياء التي رأت في حلمها أنها تجلس إلى جانب «ناصر» في سيارة تقودها إلى «مكان غير معلوم»[2]، وفجأة تتوقف السيارة أمام عائق صخري ينبثق من خلفه مخلوق عدواني مخيف، وتتفقد «علياء» زوجها فلا تجده، وعلى الرغم من حالة الرعب التي كانت تحاصرها فإنها استطاعت أن تجد «منفذاً نفسياً جعلها تتغلب على هذه الحال، قفزت من الباب المفتوح وأخذت تجري عبر الأزقة وحدها في ظلام ممتد إلى ما لا نهاية»[3].

تلك هي نهاية الاستسلام إلى تيار الحضارة المادية المعاصرة التي تجرف الإنسان إلى نفق مجهول مخيف وظلام دامس ممتد لا يُهتدى فيه بأي بصيص أمل.

---

(1) الرواية. ص64

(2) الرواية. ص88

(3) الرواية. ص90

إن هذا الكابوس يعبر عن هواجس «علياء» وغبش رؤيتها وتشاؤمها الشديد من مصيرها الفردي ومن مصير الإنسانية على حد سواء.

وما يقال في علامة «السيارة» يقال كذلك في علامة «السفينة» التي حملت الإنجليز وبضائعهم إلى الخليج، وجعلتهم يهيمنون على عصب التجارة، ويتحكمون في رقاب الناس، وهو ما يسوّغ ثورة جد «علياء» عليهم، وحرق سفنهم، كما يقال كذلك في علامة «البندقية» التي كانت أداة قهر في يد الإنجليز.

***

والذي نخلص إليه أن العلامة السيميولوجية في رواية «رائحة الزنجبيل» لصالحة غابش كانت مختلفة في طبيعتها، مؤتلفة في وظيفتها الدلالية التي تخدم رؤية الكاتبة الرومانسية في مضامينها، وهي رؤية حالمة تدين مظاهر التغيرات التاريخية العميقة التي مست جوانب الحياة الاجتماعية والروحية في منطقة الخليج العربي بعد الطفرة النفطية.

وإذا كانت هذه الرؤية مستهلكة موضوعاً في عدد كبير من الأعمال السردية والمسرحية والشعرية الخليجية، فإن ذلك لا ينقص من قيمة الجهد الذي بذلته صالحة غابش في هذا العمل.

وما من شك في أن ثراء هذه العلامات السيميولوجية، وقدرة الكاتبة على إثرائها بالرموز والمعاني ومعاني المعاني يؤكد موهبتها السردية الواعدة وامتلاكها زمام أدواتها الفنية، والعبرة في نهاية المطاف بأساليب القول وسبله، لا بالقول في حد ذاته.

***

تأنيث الرواية الإماراتية
(«طوي بخيتة» لـ «مريم الغفلي» أنموذجًا)

إذا كانت «نازك الملائكة» قد أنثت القصيدة العربية المعاصرة، على حد تعبير الدكتور عبد اللـه الغذامي[1]، فإن هناك عدداً كبيراً من الكاتبات العربيات المعاصرات اللواتي أسـهمن في تأنيث الرواية، وفي مقدمة هؤلاء الكاتبات «كوليت الخوري»، و«نوال السعداوي»، و«أحلام مسـتغانمي»، و«حنـان الشـيخ»، و«سـميحة خريـس»، و«ليلى العثمـان»، و«فاطمـة العلي»، و«رجاء عالم»، و«علوية صبح»، و«ميرال الطحاوي»، و«هاديا سعيد»، وغيرهن.

وعلـى الرغـم مـن أن الكاتبـات الإماراتيـات لـم يلتحقن بركـب زميلاتهن مـن الكاتبات العربيات الأخريات إلا في فترة متأخرة[2]؛ فكانت أول رواية تنشر لكاتبة إماراتية[3] هي رواية

---

(1) يرجع إلى كتاب الدكتور عبد الله الغذامي الموسوم بـ «تأنيث القصيدة والقارئ المختلف». المركز الثقافي الطبعة الأولى. بيروت/ الدار البيضاء 1999. ص11 – 25

(2) يذكر الدكتور جابر عصفور أسماء كاتبات روائيات نشرت أعمالهن منذ القرن التاسع عشر، أي قبل أن ينشر محمد حسين هيكل روايته «زينب» التي يعدها المؤرخون أول رواية عربية فنية، ومن هؤلاء الكاتبات:
عائشة التيمورية، التي نشرت، «نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال» سنة 1885.
أليس البستاني، التي نشرت روايتها «صائبة» سنة 1891.زينب فواز، التي نشرت روايتها «حسن العواقب أو غادة الزهراء» سنة 1895.[يرجع إلى بحث الدكتور عصفور «ابتداء زمن الرواية/ ملاحظات منهجية» ضمن كتاب «الرواية العربية/ ممكنات السرد/ أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 11 – 13 ديسمبر 2004. منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 2006 ص122].

(3) تجدر الإشارة هنا إلى أن «باسمة محمد يونس» نشرت روايتها «ملائكة وشياطين» سنة 1990 بمطبعة دبي في الإمارات العربية المتحدة، قبل أن تحصل على الجنسية الإماراتية فيما بعد، ولذلك لا نستطيع أن نؤرخ للرواية الإماراتية النسوية انطلاقاً من هذه الرواية؛ علماً بأن أحداثها تدور في بلد أوربي، وهي جديرة بأن توضع في خانة الرواية العربية التي توسم برواية صراع الحضارات، مثل «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم؛ و«الحي اللاتيني» لسهيل إدريس؛ و«البيضاء» ليوسف إدريس؛ و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح؛ و«ما لا تذروه الرياح» لعرعار محمد العالي؛ و«قنديل أم هاشم» ليحيى حقي؛ و«رصيف الأزهار لا يجيب» لمالك حداد؛ وما إلى ذلك من الروايات العربية التي تناولت ظاهرة المثاقفة الحضارية تفاعلاً وصراعاً.
ومؤدى أحداث هذه الرواية أن عائلة عربية تتألف من الأب والأم وأبنائهما تلقيها «الظروف الظالمة بين براثن الهجرة والتشرد في بلد أوربي»، وتحاول العائلة أن تتأقلم في بيئتها الجديدة دون جدوى؛ فالأب والأم ما لبثا أن تدهورت صحتهما في هذه البيئة ذات المناخ المختلف، فتوفيا متأثرين برطوبة القبو الذي أجبرت العائلة على النزول فيه، أما الأبناء فأصبحوا يعانون من الجوع والضياع، وهنا تنهض كبرى البنات في العائلة فتقرر أن تعمل ممرضة مساعدة في عيادة طبيب كان يعالج والديها، ولكن الطبيب يحاول أن يبتزها ويرغمها على السقوط،

«شـجن بنت القدر الحزين»[1] لحصة جمعة الكعبي التي أرادت أن تتخفى خلف سـتار اسـم مسـتعار، وهو «سـارة الجروان»، ولكن ناشـر روايتها خالف رغبتها - كما تقول[2]، ونشـرها باسـمها الحقيقـي، وهو ما زادها تشـبثاً بذلك الاسـم (سـارة الجروان) الذي أصبحت تنشـر أعمالهـا القصصيـة والروائيـة اللاحقة ممهورة بـه، ولذلك فـإن روايتها الثانيـة «طروس إلى مولاي السلطان»[3]، نشرت موقعة بهذا الاسم.

وتروي هذه الرواية الرائدة قصة فتاة تعيش في كنف عائلة تهيمن عليها القيم الذكورية التي تضطهـد الأنثـى وتقيدها؛ فوالد الفتاة «عائشـة» يُكره ابنته على الـزواج من «مبارك» نجل أحد الأثريـاء، الـذي يعاملهـا وكأنها أَمَة لا زوجة، فـلا تجد مندوحة عن العودة إلـى منزل والدها، ولكن ذلك الوالد المسـتبد يرغمها على الزواج من رجل آخر يسكن وزوجتيه في بيت واحد، فتتركه وتعود مرة أخرى إلى منزل والدها حيث تعيش سجينة مقهورة، وتتنكر في ثياب أخيها وتسـافر بمفردها إلى البحرين حيث يتعرف إليها الشـاب «خالد» الذي تتعلق به، ولكن القدر يهيئ لها حادث سـير تنقل على إثره إلى المشـفى حيث يكتشـف أمرها ويحضـر أهلها الذين ينتقمون منها على الطريقة الجاهلية؛ إذ يغرز أخوها سكيناً في صدرها ثم يفر هارباً.

وكمـا نـرى فإن هـذه الرواية النسـوية الرائـدة تعالج موضوعـاً في صميم الأدب السـردي النسـوي، وهو موضوع العادات والتقاليد الجائرة التي تصادر حرية الأنثى وتجردها من أدنى حقوقها، وهو اختيار شريك حياتها، وتريق دمها إذا حاولت أن تختار ذلك الشريك بنفسها.

وبعـد هـذه الرواية التي ولدت بعد عشـرين سـنة أول رواية إماراتية ذكوريـة، [وهي رواية «شـاهندة»[4] لراشـد عبد الله (نشـرت سـنة 1972)]، أخذت الأعمال الروائية النسـوية تظهر

فتقاومه وتصده بعنف محتمية بقيمها العربية الإسلامية التي كانت متمسكة بها تمسك الغريق بلوح النجاة.

(1) حصة جمعة الكعبي: شجن بنت القدر الحزين. دار الثقافة العربية للنشر والترجمة والتوزيع. الطبعة الأولى. الشارقة 1992

(2) كشفت حصة الكعبي هذا السر في ندوة أدبية في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمارات في 11 مايو 2009

(3) حصة الكعبي (سارة الجروان): طروس إلى مولاي السلطان. الكتاب الأول (الحدال). دار الآداب. الطبعة الأولى. بيروت 2009، ولا يفوتني هنا أن أشير إلى أن الكاتبة نشرت نصوصاً سردية بعنوان «رسائل إلى السلطان» (منشورات دار «الشروق للنشر والتوزيع». الطبعة الأولى. دبي 2003) قبل هذه الرواية، وعدتها رواية ثانية، بالرغم من افتقارها إلى شروط العمل الروائي، وقد عادت الكاتبة إلى هذه «الرسائل» أو النصوص، فأدخلت عليها تغييرات جذرية حتى اتسمت بمواصفات الرواية، ونشرتها تحت عنوان «طروس إلى مولاي السلطان».

(4) راشد عبد الله: شاهندة. المركز العربي للصحافة. مطابع الأخبار. الطبعة الثانية. القاهرة 1976

فـي فترات متقطعة في السـرد الإماراتي، فصدرت رواية «أمنيات سـالم» الموسـومة بـ «حلم كزرقة البحر»[1] معبرة هي الأخرى عن هواجس أنثى تتشبث بأهداب الماضي في عالم سريع التغير، وترصد الكاتبة أثر هذا التغير في سيكولوجية بطلة الرواية التي تروي الأحداث بضمير المتكلم، فتعبر عن افتقارها إلى حنان الأبوة:

«نساني[2] أبي... ازدحمت ذاكرته بالأطفال والأحفاد والأموال»[3].

ولذلك نراها تتنكر لأنوثتها وتريد في أعماقها أن تغدو ذكراً:

«أعشـق ربطة عنق أخي التي كان يرتديها في حفلات المدرسـة الموسـيقية، كنت أسـرق ربطة عنقه وأرتدي سرواله القصير الأحمر، وقميصاً أحمر، كنت أشبه بممثل كوميدي عفوي لا يتعمد أن يثير الضحك بتصرفاته»[4].

وقـد شـهد العقد الأول مـن الألفية الثالثـة ميلاد عدد كبير مـن كاتبات الروايـة في الأدب السردي الإماراتي؛ فقد نشرت الشاعرة الحداثية «ميسون صقر القاسمي» روايتها «ريحانة»[5]؛ كما نشـرت «أسماء الزرعوني» رواية «الجسـد الراحل»[6]؛ ونشرت «رحاب الكيلاني» رواية «تثاؤب الأنامل»[7]؛ كما نشـرت «آمنة المنصوري» رواية «عيناك يا حمدة»[8]؛ ونشرت «مريم الغفلـي» روايتهـا «طوي بخيتة»[9] وأعقبتها بروايتها الأخرى الموسـومة بـــ «بنت المطر»[10]؛ كما أصدرت الشاعرة «صالحة غابش» روايتها «رائحة الزنجبيل»[11]؛ كما كتبت «مريم مسعود الشـحي» رواية بعنوان «أنثى ترفض العيش»[12]؛ وكتبت «العنود محمد» رواية بعنوان «ويعود

---

(1) أمينات سالم: حلم كزرقة البحر. منشورات الجمل. الطبعة الأولى. كولونيا (ألمانيا) 2000

(2) تقصد «نسيني»!

(3) حلم كزرقة البحر. ص58

(4) المصدر نفسه. ص9

(5) ميسون صقر القاسمي: ريحانة. دار الهلال. الطبعة الأولى. القاهرة 2003

(6) أسماء الزرعوني: الجسد الراحل. منشورات دائرة الثقافة والإعلام. الطبعة الأولى. الشارقة 2004

(7) رحاب الكيلاني: تثاؤب الأنامل. منشورات دائرة الثقافة والإعلام. الطبعة الأولى. الشارقة 2004

(8) آمنة المنصوري: عيناك يا حمدة. طبعة خاصة. (د.م) (د.ت).

(9) مريم الغفلي: طوي بخيتة. المتحدة للطباعة والنشر. الطبعة الأولى. دبي 2007، ثم أعادت نشرها في دار الحوار بسورية سنة 2009

(10) مريم الغفلي: بنت المطر. دار الحوار. الطبعة الأولى. اللاذقية 2009

(11) صالحة غابش: رائحة الزنجبيل. منشورات دائرة الثقافة والإعلام. الطبعة الأولى. الشارقة 2008

(12) يرجع إلى مقالة حسام ميرو «مريم الشحي والعنود محمد تنضمان إلى قائمة المبدعات الإماراتيات». الخليج

الماضي»[1].

كل هذه الأعمال الروائية تؤكد إصرار الكاتبات الإماراتيات على اقتحام فضاء الرواية بقوة وحضـور لافت للنظر؛ فـكأن القصة القصيرة التي كان لهؤلاء الكاتبات سـهم وافر في إثرائها مـن خلال أسـماء معروفة، كـ «مريم جمعة فرج»؛ و«مريم بوشـهاب» (سـلمى مطر سـيف)؛ و«سـعاد العريمي»؛ و«شـيخة مبارك الناخي»؛ و«ظبية خميس»؛ و«فاطمة محمد»، وغيرهن، نقول: فكأن القصة القصيرة بشـكلها المحدود الذي يقتصر على فتات الحياة اليومية المعيشـة لم تعد تتسع لهواجس وطموحات هؤلاء الكاتبات اللواتي وجدن ضالتهن في الشكل الروائي الـذي يمتلك قدرات هائلـة على امتصاص الواقع بأبعـاده المختلفة المعقـدة وتمثله ورصده والتعبير عنه، وهو ما يرهص بتأنيث الرواية الإماراتية.

واللافت للنظر أن فضاءات هذه الأعمال الروائية جميعاً كانت مسـرحاً لانشغالات المرأة وتوصيفـاً لموقعها في السـياق التاريخـي الراهن، وتعبيـراً عن أوجاعها وهواجسـها، وهو ما يتـراءى فـي اتخاذ الأنثى بطلة في سـائر ما نشـر من أعمال روائية نسـوية إماراتيـة حتى الآن، بما في ذلك رواية «الجسـد الراحل» لأسـماء الزرعوني التي أرادت أن تتخذ من الرجل بطلاً (عيسى)؛ فالنساء اللواتي كن يُحكمن الدائرة حوله هن اللواتي كن يتبوأن البطولة في الحقيقة؛ «فمن السهل أن نصف ذلك المجتمع النسائي بكونه البطل، ونهمل شخصية البطل المفترض في العمل»[2].

وأياً ما يكون الأمر، فإن ما يهمنا في هذا المقام هو تسـجيل ملامح التأنيث في عينة واحدة من هذه الأعمال الروائية النسوية الإماراتية، وهذه العينة تتمثل في رواية «طوي بخيتة» لمريم الغفلي.

واختيـار هـذه العينة النموذجية لم يكن عشـوائياً، وإنما كان لأسـباب يمكـن إجمالها فيما يأتي:

1 - إن الشفوية في السرد الروائي بهذا العمل تطغى على «الكتابية»، وهو ما يجعل هذه

الثقافي. عدد 19 يناير 2008

(1) المرجع نفسه.

(2) د. معجب العدواني: مرايا الذات/ الكتابة بضمير الجمع في الرواية النسائية الإماراتية. ملحق الخليج الثقافي. عدد 30 مايو 2009

الرواية أقرب ما تكون إلى السرديات الشعبية التي كان للمرأة فيها دور فعال تاريخياً، وذلك بحكم كون المرأة تاريخياً تقبع عادة في المنزل ولا تخرج إلى الحياة العامة إلا نادراً، ولذلك فإن القصص الشعبي في مجمله من إبداع تلك المرأة الجدة أو الأم التي كانت تحرص على تسلية أحفادها أو أبنائها بابتكار السرود والعوالم السحرية التي تعبر عن طموحها إلى التحرر من أسر الفضاء المنزلي، فضاء الحريم، فضلاً عن إمتاع المتلقين من الصغار والكبار، ولذلك لا نستغرب عند ما نرى أجمل كتاب سردي في التراث القصصي الشعبي، وهو كتاب «ألف ليلة وليلة»، تُروى قصصه بلسان «شهرزاد».

ومما يؤنسنا إلى هذه النزعة الشفوية بـ «طوي بخيتة» أن الأرمل «مصبح» الذي تعلق بـ «بخيتة» ثم افتقدها، يتعرف إليها مصادفة من خلال علامات معينة، كحياكتها المتميزة، وقلادتها التي تلقتها هدية من «اليازية»، على نحو ما يحدث عادة في القصص الشعبي.

2 - إن البطولة في هذه الرواية تسند إلى الأنثى وليس إلى الذكر، وإذا كانت هذه السمة تتراءى لنا في سائر الأعمال الروائية النسوية التي أشرنا إليها منذ قليل، فإن حضور الأنثى في السرد الروائي في هذا العمل يظل أكثر لفتًا للنظر، وهو ما يطالعنا في إجراء السرد من منظور الأنثى منذ بداية الرواية التي يسند فيها السرد إلى «اليازية» الزوجة:

«والدها، والدتها، أخوها الوحيد، وزوجها مصبح الغائب عن الفريج منذ أسبوع، تشد بقبضتها على المغزل وتدعو له بالخير، تتمنى أن يرجع بخير من الساحل الذي قصده وبعض رجال الفريج طلباً للرزق.

تدعو له وتتمنى أن يحضر بعض ما أوصته به من ملابس لطفلها القادم وبعض الأدوية الشعبية، تتنهد لفكرة الجنين وهي تمرر يدها على البطن المكور كمن يربت على رأس طفل أو يداعب وجنتيه»[1].

وعندما تموت «اليازية» في ولادة عسيرة مخلفة الصبي «عبيد»، تسند الكاتبة زمام المنظور إلى «شما» شقيقة «بخيتة» الصغيرة التي كانت تراقب ما طرأ على أختها من تغيرات في سلوكها وسيكولوجيتها على إثر وصية «اليازية» لها برعاية الصبي «عبيد» الذي أصبحت متعلقة به وكأنها أمه البديلة.

---

(1) مريم الغفلي: طوي بخيتة. ص7

3 - تتجاوز هذه الرواية بعوالمها ورموزها العصر الحديث إلى الماضي التاريخي الضارب بجذوره في العصر الجاهلي الذي كانت المرأة توأد فيه حية خشية الإملاق أو خشية العار، وبالتالي فإن صورة المرأة كما ترسمها هذه الرواية تعد أكثر شمولاً وأكثر تجريداً وأكثر تجاوزاً لشروط تاريخية معينة، على الرغم من كون أحداثها تجري في فترة زمنية محددة وفي فضاء جغرافي معين.

وقبل الخوض في تفاصيل ملامح التأنيث في هذه الرواية ينبغي أن نلخص أهم أحداثها ونتعرف إلى أهم شخوصها.

تدور أحداث «طوي بخيتة» في أوائل القرن العشرين قبل اكتشاف النفط واستثماره، فتصور حياة الشظف والقحط والمحل ومعاناة البدو الرحل الذين كانوا يقطعون المسافات الطويلة في أجواز الفلاة سعياً إلى «أماكن المقيض» أو الواحات والمراعي التي يجدون فيها بغيتهم من الماء والأعشاب والشجيرات التي تقتات بها أغنامهم وجمالهم.

فالكاتبة تتتبع حياة عائلة من هؤلاء البدو الذين كانوا يترددون على ساحل «أبو ظبي» حيناً، ويلوذون بمنطقة العين أو «ليوا» أو «الذيد» أو «ضاية» أو «الباطنة» في رحلة «المقيض» التقليدية السنوية في مطلع كل صيف، وهي رحلة شاقة ومضنية، ليس بسبب شدة الحر وندرة الماء فحسب، ولكن بسبب الأمراض والحشرات السامة وقطاع الطرق الذين كانوا يسلبونهم «حلالهم» ويأسرونهم كي يبيعوهم رقيقاً.

«سلطان» خبير الطرق ومرشد القافلة ودليلها وإخوته وأقاربه الذين يشكلون قافلة من هؤلاء البدو الرحل الذين نراهم في بداية الرواية يتجهون نحو «العين» هروباً من القحط، ولكنهم يجدون العين نفسها تعاني المحل والجفاف والقلاقل؛ «فالأفلاج على وشك النضوب، كما أنها بحاجة للإصلاح، والحروب القبلية طاحنة مستعرة، وفي الجنوب قطاع الطرق نشطون»[1]، وبينما يغيب «مصبح» ابن أخ «عويش» زوجة «سلطان» في «رحلة المطراش» بالبحر، تظل زوجته «اليازية» الحبلى تنتظر عودته والتحاقه بالقافلة، وعندما تلد ابنها البكر «عبيد» تلفظ أنفاسها وهي تقدم قلادة ذهبية لـ «بخيتة» بنت «سلطان» وتوصيها برعايته بعد موتها، ومنذ ذلك الوقت أصبحت «بخيتة» تعامل الصبي «عبيد» معاملة الأم لابنها، فتطعمه

(1) الرواية. ص8

وتحرص على نظافته وترضعه سراً.

وعلى الرغم من أن «بخيتة» كانت عذراء، فإن الحليب كان يتدفق من صدرها عندما كانت تضم «عبيد»!

وتستطيع «طريفة» أخت «سلطان» السليطة اللسان أن تبث الريبة في علاقة «بخيتة» بـ«مصبح» والد «عبيد»، وهو ما يوغر صدر والدها «سلطان» ويجعله يتربص بها فيطعنها بخنجره، ويلقي بها ليلاً في جب مهجور، ثم يواصل رحلته، رحلة «المقيض».

ويمر «علي جامع العسل» البائع الجوال بذلك الجب، فيسمع أنين «بخيتة» وهي تكابد سكرات الموت، فينقذها ويأخذها إلى خيمة «خصيبة» الطبيبة الشعبية، حيث تظل هناك حتى تتعافى.

وتعتمد الكاتبة في حبك أحداث روايتها على المصادفة، على نحو ما يشيع في القصص الشعبي، فتجعل كلاً من «عويش» والدة «بخيتة» و«شما» أختها، و«مصبح» والد «عبيد»، يتقابلون في خيمة «خصيبة» بغرض علاج «شما» التي كانت الشاهد الوحيد على جريمة والدها، ولكن هول ما رأته عقد لسانها وجعلها ذاهلة عاجزة عن النطق وهي تذوي وتنحل بعد غياب شقيقتها، ويكتشفون أن «بخيتة» ما تزال على قيد الحياة، وتنتهي الرواية، على غرار القصص الشعبي، بزواج «بخيتة» من «مصبح» وعودة «عبيد» إلى حضنها.

وقد أرادت الكاتبة أن تعاقب «سلطان» والد «بخيتة» المتعنت، فسلطت عليه قطاع طرق سرقوا إبله وعندما لاحقهم رموه بالرصاص فأردوه قتيلاً.

تلك أهم الأحداث في رواية «طوي بخيتة»، وهنالك أحداث جانبية أخرى لم توظف في حبكة الرواية؛ لأن الغرض منها كان يرتبط بتصوير نبل سكان الواحات الإماراتية التي كان يلجأ إليها البدو الرحل وكرمهم، فضلاً عن وصف الطبيعة الجميلة في تلك الواحات.

وقد استطاعت «مريم الغفلي» في هذه الرواية أن تتمثل تاريخ المرأة العربية منذ العصر الجاهلي حتى أوائل القرن العشرين، ولكن بأسلوب غير مباشر، أي بوساطة الإيحاء والرمز، وهنا مكمن براعة الكاتبة، في تقديري؛ لأنَّ الثقافة الذكورية التي تضرب بجذورها في التاريخ العربي القديم تتكثف دلالاتها في حدث إلقاء «بخيتة» في الجب لشبهة أو نميمة صدرت عن امرأة حاقدة، وهي «طريفة» شقيقة «سلطان» التي تتراجع عن افترائها فيما بعد، وتندم على ما

بدر منها من كيد؛ فاندفاع «سلطان» الذكوري المتهور دون تثبت وتروٍ جعله يطعن ابنته البريئة بخنجره ويلقي بها في «الطوي».

وهذه الجريمة تستحضر الجريمة التاريخية التي كانت متجذرة في الثقافة العربية الجاهلية القديمة، وهي ثقافة الوأد التي أدانها الإسلام؛ فالجب المهجور في هذه الرواية لا يختلف عن الحفرة التي كانت تلقى فيها الأنثى خشية الإملاق أو العار.

وما من شك في أن هذه الإيحاءات القوية الرامزة المكثفة التي تحيلنا إلى تاريخ الأنثى في الثقافة العربية، تمنح هذه الرواية أبعاداً ورؤى فكرية أنثوية تتجاوز الفترة التاريخية التي تدور فيها أحداثها ـ كما أشرنا منذ قليل ـ وهو ما لم نلمسه في الأعمال الروائية النسوية الأخرى للكاتبات الإماراتيات. ولعل «مريم الغفلي» تستلهم اللاشعور الجماعي للأنثى وتنهل من معينه المتراكم في رؤاها الرامزة هذه، وهو ما يشكل ملمحاً ثرياً من ملامح التأنيث في هذه الرواية.

وإذا أردنا أن نثمن الأداء الفني في هذه الرواية فإننا نسجل طغيان السرد الذي يتخلله الحوار باللهجة المحلية، وهو ما جعل الكاتبة تحرص على شرح بعض المفردات العامية الغريبة في هامش المتن[1]، مما يوحي بما بذلته من جهد في استقصاء معاني مفردات اللهجة العامية الإماراتية، وهو الاستقصاء الذي مارس تأثيراً سلبياً في بناء الرواية؛ لأنه يصبح مقصوداً لذاته

---

(1) من الألفاظ التي شرحتها الكاتبة ما يتصل بأسماء أنواع التمور والنخيل والفواكه، وأسماء الطيور، وأسماء الأواني المنزلية، وما إلى ذلك مما يمكن أن نذكر منه ما يأتي:

الخشكار: هي نخلة تمر من الأنواع القديمة التي تكاد تنقرض حالياً – تمتاز بثمار الرطب ذات اللون الأحمر. (ص68 من الرواية).

الراعبي: هو نوع من أنواع الحمام البري أصغر من الحمام العادي، وله صوت جميل (ص55 من الرواية).

العاروك: هو خرج من الجلد، توضع فيه عدة الأكل والمؤونة على ظهور الإبل.

الياعد: هو الفرو المصنوع من جلد الغنم المدبوغ بدون إزالة الصوف (ص26 من الرواية).

الضحضاحي: الماء القليل المتجمع جراء سقوط الأمطار (ص93 من الرواية)

المزماة: هي سلة كبيرة تصنع من خوص النخيل، تستخدم في نقل الرطب والتمر (ص67 من الرواية).

اليازرة: هي طريقة استخراج الماء قديماً لسقي النخيل، ويستخدم ثور قوي يوضع على ظهره عوارض خشبية (ص74 من الرواية).

البرميت: نوع من الحلويات المعروفة آنذاك (ملبس) (ص11 من الرواية).

الصرانيخ: مفردها صرناخ، وهي حشرات صغيرة محلية طائرة تصدر أصواتاً عالية لا تسمع إلا في بداية فصل الصيف (ص43 من الرواية).

بغض النظر عن أثره في سير عجلة الأحداث، وما يؤنسنا إلى ذلك أن الكاتبة كانت تلجأ إلى تضمين بعض النصوص الشعرية النبطية الجزلة حتى تتاح لها فرصة اقتناص بعض المفردات المحلية المهجورة، بل إنها تتعمد أحياناً استخدام بعض هذه المفردات في السرد على نحو ما يطالعنا في الفقرة الآتية:

«يقتربن أكثر حيث كان بيدار النخل ينزح الماء من الدلو نحو المريل الذي تتفرع منها قنوات، تسير تجاه النخل بحركات متتالية، يرفع الدلو من المنيور الموصول بثور قوي يسير ذهاباً وإياباً ما بين الجب والمريل، وصوت منيور اليازرة يتعالى في المكان، مصدرة أنيناً أخاف شماً أكثر وأكثر، حتى كادت أن تلتصق ببخيتة، وما لبث أن تعالى صوت البيدار أمام اليازرة منشداً:

«منيور قلبي خايف قطّع غِزال اهدُوب
لو بَضرب بالرِّهايف عن وَصلهم ما تُوب»[1]

وقد وظفت الكاتبة بعض الأمثال الشعبية، مثل «المربى جتّال»[2]، و«من ببيته المر لا يشكو الضر»[3].

وعلى الرغم من أن لغة الكاتبة تظل معجمية في مجملها فإنها ترقّ أحياناً وتشفّ وتعبر عن المواقف الدرامية والانفعالات المتأججة، ويكفي في هذه العجالة أن نتمثل بهذه الفقرة التي نقتطفها من وصف الكاتبة لمحنة «بخيتة» في الجب:

«تذكرت كل شيء في لحظات، وكأن صوراً كثيرة تبعثرت أمام عينيها، شما، أمها، سلامة، وعبيد ووالده، آه لهذه الصور تأتي وتذهب لتتركها وحيدة في عذابها، أخذتها نوبة من البكاء، بدأت تفقد الإحساس بالمكان والزمان، غمامة بيضاء تسبح فوق رأسها، تغطيها، تغلفها، أحست وكأنها تطير فوقها، تطير للأعلى، ترى خيالات أهلها، شما، عبيد، مصبح، والدتها، اليازية. اليازية قريبة منها، تراها، هاهي تراها»[4].

---

(1) الرواية. ص74

(2) الرواية. ص66

(3) الرواية. ص87

(4) الرواية. ص106

والجدير بالتسـجيل أن أسـلوب الكاتبة تغلـب عليه الجملة الاسـمية[1]، ولكنها في بعض المواقف المثيرة تستخدم الجملة الفعلية، على نحو ما يطالعنا في الفقرة التي تمثلنا بها.

ومن الإنصاف أن نشـير إلى أن الكاتبة اسـتطاعت في كثير من المواقف الروائية أن توظف وصـف الفضـاء للإيحاء بمصائر الشـخوص، وهي بذلك تنجو من أسـر الوصف التسـجيلي الجزافي الذي يفرغ من أي دلالة إنسـانية، على نحو ما نرى في أعمال كتاب الواقعية الطبيعية من الأوربيين[2].

وهـذا التوظيـف للفضاء يطالعنا خاصة فـي وصف القطاة التي طـارت وتركت فراخها[3]، ووصـف «المـكان الموحـش»[4] المخيف في نظر «شـما»، ووصف طائر البـوم الذي «يطلق نعيقاً مخيفاً»[5] يزيد الليل وحشة، وما إلى ذلك من نذر الشؤم التي توحي بمصير «بخيتة» التي ستلقى في الجب.

***

وختامـاً فـإن تأنيث الرواية الإماراتية يتجلى في تزايد عـدد الكاتبات اللواتي اقتحمن عالم هـذا النوع السـردي الذي أخذ ينتشـر انتشـاراً لافتاً للنظر في المشـهد الأدبـي الإماراتي، كما يتجلى في المضامين والطروحات وأساليب السرد الشفوي، وهو ما نلمسه بوضوح في رواية «طوي بخيتة» لمريم الغفلي.

---

(1) يكفي أن نورد الجمل الاسمية الآتية التي تؤنسنا إلى هذه الظاهرة الأسلوبية:

«صحراء موحشة. كثبان رملية لا تنتهي، مكان يغلفه الصمت، بيوت متناثرة تبدو خالية ويلفها السكون، الكلب الأسود الرابض أمام أحد بيوت الشعر أقعده الجوع والتعب عن مهام الحراسة» (ص7 من الرواية).

«الشمس على وشك المغيب، ثغاء الأغنام يبدد صمت المكان، الغبار المتطاير جراء حركتها الصاخبة كون سحابة بيضاء أمام البئر المتهالكة، النساء وبعض الصبية الصغار يعملون جاهدين في استخراج الماء من الطوي» (ص11 من الرواية).

«عبيد الصغير آخذ في التململ والبكاء من هذه الرحلة» (ص21 من الرواية).

«سلطان هو الأكبر سنا، والأكثر خبرة بهذه الطريق». (ص21 من الرواية).

«حول الطوي تجمع قوم يسقون إبلهم ويرتاحون» (ص23 من الرواية).

(2) يرجع إلى كتاب «الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية» للدكتور الرشيد بوشعير. دار الأهالي. الطبعة الأولى. دمشق 1996 ص69 – 86

(3) الرواية. ص93

(4) الرواية. ص95

(5) الرواية. ص96

منطق السرد في رواية «عيناك يا حمدة»
لـ «آمنة المنصوري»

ما من شـك في أن لكل أسـلوب من أسـاليب السـرد، سـواء أكان سـرداً فولكلورياً أم كان سـرداً أدبياً فنياً، منطقه الخاص الذي ينظم سـمته ويرتب أجزاءه وأمشـاجه ترتيباً معيناً يخرجه من دائرة الفوضى، بل إن الفوضى نفسـها قد تخضع لمنطق هو منطق الفوضى!، وبالتالي فإن السـرد بجميع صوره وأشـكاله يخضـع لمنطق معين، قد يكـون منطق الحكاية الشـعبية؛ وقد يكـون منطق السـرد الأدبي؛ وقد يكون منطق السـرد التاريخي؛ وقد يكون منطق السـرد الذي يقوم على المصادفة، أو يقوم على الفوضى في أسوأ الحالات.

وإذا كان منطـق السـرد جوهريـاً فـي أي عمل يقوم علـى القص، فإن هـذا المنطق يتفاوت مـن نـص إلى آخر بتفاوت اختلاف مصـادر ذلك النص؛ فإذا كان تاريخياً كان خاضعاً بشـكل أو بآخـر لأهـواء المؤرخ، مهما حاول ذلك المؤرخ أن يتجرد مـن أهوائه، وإذا كان فولكلورياً كان خاضعاً لأحكام المصادفة وأحكام القيم المنشودة، مثل قيمة البطولة أو قيمة التضحية أو قيمـة الوفـاء، وإذا كان اجتماعياً حياتياً كان مفككاً ومسـتعصياً علـى الانضباط المحكم الذي يفتـرض في حبكة الرواية الكلاسـيكية؛ لأن طبيعـة الحياة اليومية المعتادة مـن النادر أن تفرز حبكـة محكمة؛ ومن هنا نفهـم اعتراض «بعض النقاد على النهايات الجازمة أو التأزمات التي تخلق في الخيال أو افتتاحيات العرض المباشـرة والواضحة؛ لأن هذه كلها مبنية على فرضية أن الحياة لا تزودنا بحبكات، وأن الأدب يجب أن يكون مماثلاً للحياة»[1].

ولعله من نافل القول أن نشـير إلى أن موضوع منطق السـرد لا ينحصر في سـرد الأحداث، بـل يتجاوزهـا إلى وصف الفضاءات والشـخوص والمواقف وما إلى ذلـك مما يمنح الحبكة نبضهـا ويكسـو هيكلها بلحم الحيـاة؛ لأن الحبكة الصافية تكاد تكون مسـتحيلة الوجود؛ لأنّ الفـن القصصـي لا يمكن أن يُصفَّى من الشـاعرية، ورسـم الحيز، والشـخوص ذات الأعماق السـيكولوجية (علـى نحو ما يطالعنا في روايات «دوستويفسـكي» أو «بروسـت» أو «جيمس جويس» مثلاً) مما يشكل «شعرية» السرد بالمعنى التودروفي للشعرية (نسبة إلى تودوروف)؛

(1) البروفيسور وين بوث: بلاغة الفن القصصي. ترجمة د. أحمد خليل عردات/ د. علي بن أحمد الغامدي. منشورات جامعة الملك سعود 1415هـ. ص67

وهـو مـا كان يرمي إليـه «وين بوث» عندمـا أكد أن الفـن القصصي لا يمكـن أن «يصفى» من «البلاغة» إلا «بشكل محدود»[1].

ولكن هذه «البلاغة» أو هذه «الشـعرية» ينبغي أن تكون متوازنة، وألا تجور على «الحبكة» البحتـة؛ فالإسـراف فـي وصف الحيز يـؤدي إلى ترهل عنصـر الفضاء على حسـاب العناصر الأخرى، وشـخوص الرواية ينبغي «ألا يطيلوا التأمل، وألا يضيعوا الوقت في الجري هابطين على السـلالم في بواطنهم ثم صاعدين، بل يجب أن يسـهموا في الحبكة»[2] وبنائها، على حد تعبير «فورستر».

إلا أن «بلاغة» «» السـرد أو شـعريّتة لا تسـتمد مـن وصف الفضاء أو الغـوص في أعماق الشخوص أو تراكيب اللغة وفتنتها، بل تستمد أساساً من طبيعة السرد نفسه، وهي طبيعة تحدد ملامحها في النقد الروائي عادة من خلال الحرص على تعليل الفعل في السرد، وهو ما يميزه ناقد مثل «فورسـتر» عن غيره من الأفعال بوصفه معياراً للفصل بين السـرد الأدبي والسرد غير الأدبي، وذلك في سياق تعريف الحبكة:

«ولنعرّف الآن الحبكة. لقد عرّفنا القصة سـابقاً بأنها سـرد حوادث مرتبة حسـب التسلسل الزمني. أما الحبكة فهي أيضاً سـرد حوادث مع تركيز الاهتمام على الأسـباب؛ «توفي الملك ثم الملكة» رواية، أما «توفي الملك ثم توفيت الملكة حزنًا عليه» فهي حبكة»[3].

ذلك هو منطق السرد الذي يكثف «بلاغة» السرد أو «شعريته»، ويخرجه من دائرة الأنماط السردية الأخرى غير الأدبية، وهو المنطق ذاته الذي يطالعنا في بناء «عيناك يا حمدة».

وقبـل الاسترسـال في تحليل طبيعة منطق السـرد في هذه الرواية يجـدر بنا أن نلخص أهم أحداثها، حتى يسهل تتبع مقدمات هذا المنطق ونتائجه:

بطلـة هذه الرواية هـي «حمدة» (الغديرُ العـذبُ) التي تنبش في ذاكرتها، وتسـترجع فتات حيـاة الطفولة البريئة التي كانت تعاني من اضطهاد الكبـار، وتدفع ثمن خلافاتهم ومكائدهم، كما تعاني من تمييز شقيقها «حمد» عنها وتدليله، ولكنها تصمد وتشق طريقها في الحياة فتنال

(1) البروفيسور وين بوث: بلاغة الفن القصصي. ص129

(2) ي. م. فورستر: حبكة الرواية. ضمن كتاب «النقد/ أسس النقد الأدبي الحديث». ترجمة هيفاء هاشم. مراجعة الدكتورة نجاح العطار. منشورات وزارة الثقافة السورية. الطبعة الأولى. دمشق 2006 ص446

(3) المرجع ذاته. ص446

قسطاً من التعليم، وتتعلق بـ «راشد» الذي كانت والدته ووالدتها قد اتفقتا على تزويجهما مستقبلاً.

يسافر «راشد» إلى مصر لمواصلة دراسته الجامعية، وينخرط في العمل السياسي هو و«محمد» خال «حمدة» في فترة تاريخية ساخنة، وهي فترة «السادات»، وهو ما يثير حفيظة والد «حمدة» الذي لم يكن يبالي بما كان يجري في المحيط العربي، ويسخر من «محمد»:

«مضيع عمره وشبابه وماله في المنشورات والمظاهرات والخربطات.. محصل كم واحد من سوريا وفلسطين وشرق وغرب تارسين راسه، عيل نحن وين والسياسية وين!! الريّال يبغي يتصالح مع إسرائيل!! أنت منو داس على عصعصك؟؟»[1].

ولكن «حمدة» تحترم خالها «محمد»، وتتردد على منزله المتواضع الذي كان قد ورثه عن المطوّع «سالم» [الذي كان يرعاه وأخته «فطيم» (والدة حمدة) بعد وفاة والديهما]، حيث تكتشف مكتبته الثرية بالمؤلفات التي تنكبّ على قراءتها، كما تكتشف ديوان شعر مخطوط لـ «راشد»، فتؤخذ بقصائده العذبة المدهشة الموحية التي تذكي شرارة الكتابة في أعماقها، وتجعلها تعبر عن أحاسيسها البريئة في شكل خواطر ومحاولات شعرية، ولكن والدها المتعنت يحرمها من متعة القراءة والكتابة، ويلقي بأوراقها وكتبها في أتون التنور.

وهنا تقف والدتها و«صالحة» الأرملة صديقتها بجانبها وتؤاسيانها، حتى تتم خطبتها الرسمية لـ «راشد»، وتتناسى ذلك الأذى النفسي الذي ألحقه بها والدها.

ولكن القدر يأبى أن تتم فرحتها؛ فقد سافر والدها ووالدتها وشقيقها إلى البقاع المقدسة معتمرين قبل العرس، وتعرضوا لحادث سير أودى بحياة والدتها الحنون، وجعل أباها مقعداً وكل ذلك بسبب تهور شقيقها «حمد» في قيادة السيارة.

وهناك حدث فرعي آخر كان في إمكان الكاتبة أن تنميه، وهو حدث زواج والد حمدة من ابنة العجوز «موزة» التي خيبت أمله في إنجاب صبي، فاضطر أن يتزوج ثانية من «فطيم» اليتيمة التي أنجبت «حمدة»، وزعمت أنها أنجبت صبياً حتى تتقي غضب زوجها وتتجنب شماتة ضرتها، فانطلت الحيلة على الضرة التي ماتت كمداً وغيرة (علما بأن والدة حمدة كانت تتبرأ من هذه الكذبة المدبرة لتوريطها)، ومنذ ذلك الوقت حقدت العجوز «موزة» على

(1) آمنة المنصوري: عيناك يا حمدة. طبعة خاصة ثالثة. الإمارات العربية المتحدة (د.ت). ص79

«حمدة» أو «كذبة أمها» كما كانت تسميها، وكانت حريصة على رؤية والدتها في احتضارها انتقاماً منها.

لم تكن الكاتبة تشير إلى هذا الحدث إلا لماماً في سياق السرد، على الرغم من دلالته البليغة على مضمون هذه الرواية التي تصور معاناة الأنثى في مجتمع ذكوري كان يضطهد المرأة ويحرمها من التعليم والقراءة والإبداع، ويغتم رجاله عندما يرزقون بأنثى.

ولعل الكاتبة تعمدت تهميش هذا الحدث البليغ في بناء روايتها لكونه مقتبساً من رواية الكاتب المغربي «الطاهر بن جلون» «الليلة المقدسة Lanuit Sacreé»[1] التي كتبها بالفرنسية، ثم ترجمت إلى العربية.

وأياً ما يكون الأمر، فالذي يهمنا في هذا المقام هو طبيعة منطق السرد في هذه الرواية، وليس مصادرها التي أشارت الكاتبة إلى بعضها في ملحق خاص أسمته «كواليس عيناك يا حمدة»[2].

يتراءى لنا منطق السرد في حرص الكاتبة على تعليل الأفعال والمواقف والشخوص والفضاءات تعليلاً منطقياً يسوّغ حضوره في متن الرواية وبنائها.

ويمكن أن نتمثل لهذا التعليل بعينات كثيرة نكتفي بتسجيل نتف منها في هذه العجالة.

1 - في الجزء الرابع من الرواية تأخذ والدة «حمدة» ابنتها الصغيرة إلى المسجد لأداء فريضة صلاة العيد، وهناك تقابل العجوز «موزة» معتكفة في إحدى زوايا المسجد، فتحاول أن تتقرب منها وتسلم عليها، عسى أن تذيب الجليد بينهما في هذه المناسبة الدينية التي تكون فرصة لتصافي المؤمنين، وما تكاد «موزة» ترى «حمدة» حتى تحدجها وتضايقها:

«اقتربت حمدة وفي عينيها أسئلة حائرة.. ما الذي يجري حولي.. لماذا تنظر هذه العجوز إلي بكل نظرات الحقد تلك..؟ أمي!! لماذا تخفضين رأسك هكذا؟؟ هل فعلت ما يشين؟؟ آ آ آه أتكون الحناء على وجهي هي السبب؟ أيعقل أن يكون هذا جرماً لا يغتفر؟ ثم هذا وجهي أنا، فما شأنهم به؟؟؟»[3].

---

(1) الطاهر بن جلون: الليلة المقدسة (ليلة القدر). ترجمة محمد الشركسي 1987/ ترجمة فتحي العشري 1988

(2) الرواية. ص257 - 261

(3) الرواية. ص34

إن «حمـدة» والمتلقي معاً لا يعرفان سـبباً وجيهاً لتصرف العجوز في هذا الموقف، ولكن الكاتبة تكشـف سـره الغامض فيما بعد شيئاً فشـيئاً من خلال السرد، وبذلك يغدو موظفاً بنائياً ودرامياً ومسهماً في دفع عجلة الفعل الروائي نحو التأزم؛ فالكاتبة تسوغ سلوك «موزة» في قصة بنت الشـيخ عيسـى ضرة والدة «حمدة» التي ماتت حسـرة لعجزها عن إنجاب صبي،ووهمها بأن «حمدة» القادمة إلى الحياة كانت ذكراً.

فهـذا الحدث الصغير الذي ينحصر في النظرة المريـبة والمداعبة الرعناء التي صدرت من العجوز «موزة»، لم يكن حدثاً عشوائياً اعتباطياً في متن الرواية، وإنما كان حدثاً مسوغاً مُعلَّلاً من حيث المعنى والمبنى.

2 - إن الحدث المتصل بزواج «والد حمدة» من «فطيم» اليتيمة (والدة «حمدة») لم يكن مصادفة في بناء الرواية، ولم يكن من باب الإعجاب بجمالها أو الطمع في مالها، وإنما كان بغرض إنجاب صبي فحسب، وهي نفسها قبلت أن تتزوج على ضرة للسبب نفسه، ولذلك نراها تعبر عن فرحتها عندما يخبرونها، عن حسن نية أو عن سوء نية، أنها أنجبت صبياً:

«الولد يعني صار عندي بيت وظهر، صرت أنا أم الولد، بشوف على يديه الدلال والسعد.. أنا أم الولد»[1].

3 - إن عثور «حمدة» على دفتر راشد في مكتبة خالها «محمد» في نهاية الجزء التاسع من الرواية[2] لم يكن من باب الإيهام في الواقعية، ولم يكن عشوائياً، وإنما كان بغرض اكتشاف عوالم «راشد» الخفية، وهي العوالم التي فتحت آفاقاً جديدة أمام «حمدة»، وفجرت في أعماقها ينابيع الإبداع، وجعلتها تكف عن التردد في قبوله زوجاً؛ لأنها لم تكن تريد أن تتزوجه على الطريقة التقليدية التي تلغي حريتها في الاختيار .فهذا الدفتر الصغير في حجمه كان له دور كبير في بناء الرواية وتوجيه دفة دوافع بطلتها، وفي ثورة والدها الذي يحرق كل كتبها عندما يطلع عليه فيما بعد.

وقـد برعت الكاتبة في اتخاذ هذا الدفتر أداة تشـويق للمتلقي، بدءاً من عنوانه «وصية ميت

(1) الرواية. ص43

(2) يرجع إلى الرواية. ص82

غير مرحوم»[1]، وانتهاء بقصائده التي كانت ذات نكهة مدهشة مفجرة لأسئلة كثيرة في ذهن فتاة في مقتبل العمر؛ فقد كان «الفضول يتغلغل في مسام يديها، يأكل عظامها (وصية ميت غير مرحوم؟؟؟) من هو الميت؟؟ وكيف يكون ميتاً وغير مرحوم؟؟ وإذا كان غير مرحوم فلمن يكتب هذه الوصية؟ وكيف يكتب وصية وهو ميت أصلاً؟؟»[2].

ونرى «حمدة» تصاب بالأرق وهي تحاول أن تفك ألغاز قصائد هذه «الوصية»، من مثل القصيدة الآتية:

«ها قد أتيت محارباً

على حصان من قلق

لا حبر عندي أو ورق

سيفي ظنون باليةٌ

سهمي عهود تحترق

وكبير جند كتيبتي

قد مات جوعاً فسرق

وطن يتوق إلى الحياة

وطن يتوق إلى الغرق»[3]

4 - في الجزء الواحد والعشرين تطالعنا حادثة صغيرة تتمثل في رغبة «حمد» في نقل شقيقته «حمدة» بسيارة والده إلى منزل خالها «محمد»، «لا لشيء، ولكن ليستمتع بقيادة السيارة والتسكع في الطرقات دون رخصة قيادة.. جلست حمدة بجانبه وهي تتمتم بدعاء الركوب والمعوذات، فبدأ يسخر منها ومن خوفها»[4].

وتبدو هذه الحادثة أول وهلة عرضية جزافية، ولكن المتلقي ما يلبث أن يكتشف قيمتها في بناء الرواية في الجزء السادس والعشرين، حيث يتلقى نبأ حادث السير الذي تعرضت له

---

(1) الرواية. ص90

(2) الرواية. ص91

(3) الرواية. ص92

(4) الرواية. ص186

العائلة بسب تهور «حمد» في سوق السيارة، وحينئذ تجد حادثة إيصال «حمدة» بسيارة والده معناها وتسـويغها المنطقي بوصفها تمهيداً مقنعاً ينفـي صفة المصادفة عن الكارثة التي حلت بالأسرة، وهي الكارثة التي تؤدي بدورها وظيفة أخرى في بناء الرواية، فتمنح «حمدة» فرصة الانتقـام مـن والدها الذي اضطهدها، فضلاً عـن الانتقام من «حمد» الذي كانـت طلباته تُلبَّى جميعاً بوصفه الذكر المدلل.

فبطلة الرواية في هذا الحوار الذي يدور بينها وبين خالها «محمد» وخطيبها «راشد»، تعبر بصراحة عن حقدها الشـديد على والدها ذي النزوع الذكوري، وعلى شـقيقها المدلل، وذلك في موقف درامي عصيب، وكأنها تنفث كل ما تراكم في أعماقها من حمم الغضب والإحساس بالظلـم طوال سـنوات عمرها، وهو ما عبرت عنه في مواقف أخـرى لاحقة في الرواية؛ حيث تؤنب والدها وأخاها باسـتمرار[1]، وخاصة في ذلك الموقف الذي كان والدها في حاجة إلى خدمتها وهو مقعد مشلول لا يقوى على تحريك لسانه:

«آه يا حمدة!.. جاءت فرصتك للانتقام كي يشـعر هذا الأب القاسـي الآن بأهميتك، فمن يقوى على تحمل مزاجيته؟ من يقوى على السهر على راحته؟ اتركيه وسافري بعيداً كي يعض أنامله ندماً وحسرة»[2].

وإذا كانـت الكاتبـة تعلـل الفعل الروائـي في فصول متباعـدة في الغالب، فإنهـا تعللها في مواقـف متقاربة أحياناً، على نحو ما فعلت في موقف السـخرية من فتيـة الحارة الذين «نصبوا معسـكراً أمـام البقالـة.. وكأنهم في مهرجـان (الفراغ القاتـل)، انتهى أحدهم من شـرب قنينة مشـروبات غازية.. فحملها وكسرها على أحد الجدران.. فتبعه رفاقه وهم يضحكون؛ وفريق آخر افترشوا الرمل في حلقة صغيرة وبدؤوا بلعب الورق، فلا أحد يستطيع المرور في الطريق، ولا هم مسـتعدون لإفسـاحه للمارة؛ وفريق آخـر منهم يحملون قطع الفحـم وعلب الأصباغ البخاخة، يرسمون خربشاتهم الصبيانية على الجدران ويهربون»[3].

فالكاتبة، بعد تسـجيل حركات هؤلاء الصبية المنفلتين مباشـرة، تجعل بطلة روايتها تسأل صديقتها «صالحة»:

---

(1) يرجع إلى الرواية. ص238، 241، 242، 243، 244

(2) الرواية. ص244

(3) الرواية. ص148

«لو أبويه شافني يالسة عند بقالة حفيظ أشرب بارد وأكسر الزجاج شو بيسوي؟»[1].

إن الكاتبة هنا لا ترسم هؤلاء الفتية عبثاً، أو رغبة في تسجيل الواقع في الحارة، وإنما تريد أن تمهد لطرح هذا السؤال الجوهري الذي لا يحتاج إلى إجابة في الحقيقة؛ وهو سؤال يفتح باب الموازنة بين الذكر والأنثى وفقاً للمعايير الاجتماعية التي تبيح للفتى أن يفعل ما يشاء، بينما تشدد الخناق على الفتاة منذ طفولتها، ويمكن أن تحرمها من استغلال وقتها في القراءة والكتابة، كما هي حال «حمدة».

والكاتبة تفضح نيتها في هذه الموازنة بين الذكر والأنثى من حيث الإفادة من أوقات الفراغ بحرصها على فتح قوس – كما رأينا عند تسجيل حركات هؤلاء الفتية – للإشارة إلى «الفراغ القاتل»، معللة رصدها لسلوك أولئك الفتية تعليلاً يعقب ذلك الرصد مباشرة.

وما يقال في تعليل وصف فتية الحارة يقال كذلك في حادثة صغيرة جداً في الرواية، وهي حادثة نسيان «حمدة» لقرطها الذهبي في منزل خالها «محمد»؛ فذلك النسيان لم يكن من باب المصادفة، وإنما كان من باب إعطاء «حمدة» حجة للعودة إلى منزل خالها والتأمل في أشعار دفتر «راشد»، فضلاً عن الرغبة في كشف غضب الأب على ابنته، وتقريعه لها بسبب ذلك النسيان الذي عده إهمالاً[2].

***

ومن الموضوعية أن نشير إلى أن هناك أحداثاً تظل غير معللة بنائياً في متن هذه الرواية، من مثل الحدث الخاص بانخراط «محمد» في العمل السياسي ومشاركته في المظاهرات المناهضة لنظام الحكم في عهد «السادات»، وما كان من سجنه، ثم الإفراج عنه وعودته إلى الوطن؛ فكل ذلك يعد حشواً في بناء الرواية، وبالتالي فإنه لم يكن معللاً، وكأننا بالكاتبة تريد أن تدرأ التهمة المعروفة التي تلصق عادة بالأدب النسوي، وهي تهمة الاهتمام بالهواجس والتجارب الذاتية على حساب الهواجس السياسية والاجتماعية والفكرية والتاريخية العامة.

ولعل السؤال الجدير بالطرح في مجال الحديث عن منطق السرد في هذه الرواية هو: ما مصدر هذا المنطق؟ هل يعد منطقاً عفوياً من قبيل الصفات الموهوبة أو الصفات «الملكات»؟

---

(1) الرواية. ص149

(2) يرجع إلى الرواية. ص88 – 89

أم أنه منطق مصنوع يكتسب بالدربة والثقافة؟

وما من شـك في أن للمنطق العفوي الهبة نصيباً في منطق السـرد، ولكن للتهيؤ والتصميم والتخطيط لبناء الرواية نصيب أوفر، وهو ما نسـتأنس إليه في هذه الرواية بحرص الكاتبة على التخطيط والتصور المسبق لبناء روايتها.

والكاتبة لا تتكتم على ذلك التخطيط أو التصور، بل تذكره صراحة، على غير عادة الكتاب، وتسـجل مراحل صياغة عملها فـي ملحق خاص في الرواية، تحت عنـوان «كواليس عيناك يا حمدة»، يمكن أن ننقل فقرته الآتية ـ على سبيل المثال ـ لا الحصر:

«كتبت هذه القصة على ثلاث مراحل متتالية:

المرحلـة الأولـى .. هي اكتمـال الفكرة والحبكة الفنية، واسـتغرقت تلك المرحلـة ثلاثة أيام وستة[كذا،والصحيح«ستّ»] صفحات من الورق.

المرحلـة الثانيـة .. مرحلة تفعيـل الأفكار، وذلك بتحديد كافة الشـخصيات التي سـتظهر في القصـة، ملامـح كل شـخصية، دورهـا وأثرهـا في السـياق الرئيـس للقصة وعلاقتهـا ببطلـة القصة، وهـذه المرحلة اسـتغرقت أسـبوعاً كاملاً وخمس عشرة صفحة من الورق.

المرحلـة الأخيـرة .. كانـت تنقيح القصـة وإبـراز معالمها، وذلـك باسـتخدام أدوات الكتابة المألوفـة مـن وصف وتشـبيه وتحليل وتركيب، واسـتغرقت هـذه المرحلة شـهراً كاملاً، وتسعة وعشرين جزءاً، وكل جزء يتراوح ما بين أربع إلى ست صفحات من الورق»[1].

* * *

وقـد ارتبكـت الكاتبة أحيانـاً في وضع الحوار على ألسـنة شـخوصها، فأنطقـت «حمدة» بالفصحـى في الأجزاء الأولى من الرواية، ثـم أنطقتها باللهجة المحلية، المغرقة في محليتها، في سائر الأجزاء الأخرى، كما حاولت أن توظف بعض التقنيات السردية المعاصرة، مثل تيار الوعي، والاسـترجاع، وذلك على اسـتحياء، ولكنها وظفت تقنية التناص على نطاق واسـع،

(1) الرواية ص 260

وخاصة تلك المتصلة بالنصوص الشعرية، على الرغم من أن كثيراً من تلك النصوص تعد من قبيل الحشو[1]، فضلاً عن كون كثير منها لا يخلو من ابتذال[2].

***

والذي نخلص إليه أن منطق السرد في رواية «عيناك يا حمدة» لآمنة المنصوري، يقوم على التعليل والانتقاء الواعي للأحداث والشخوص والفضاءات، بغية توظيفها والربط فيما بينها، وهو ما يحمّل هذا المنطق عبء منح السرد هويته الأدبية وبلاغته الروائية في هذا العمل. وقد أسهم هذا المنطق إسهاماً كبيراً في لَمِّ عناصر الرواية وائتلاف أجزائها وأمشاجها السردية، وهو ما يعد ثمرة من ثمار التخطيط الروائي المسبق.

وقد حاولت الكاتبة أن تفيد من تقنيات السرد الروائي المعاصر فوفقت حيناً وأخفقت حيناً آخر.

***

(1) يرجع إلى الرواية. ص 119، 148، 150، 155، 159 على سبيل المثال لا الحصر.

(2) من هذه النصوص المبتذلة مقطع أغنية سيد مكاوي:

حلوين من يومنا والله وألوبنا كويسه

وبأدم أحلى فرحة ومعاها مية مسا

ويا ليل طوّل شويه.. عالصحبة الحلوه ديه... الخ (ص119 من الرواية)

القسم الثالث
مساءلة النص الروائي في السرديات الكويتية

أثر ألبير كامي في روايات إسماعيل فهد إسماعيل
[رباعية «المستنقعات الضوئية» نموذجاً]

ألبيـر كامـي (Albert Camus) كاتـب ومفكـر فرنسـي عالمي، ولـد وعاش فـي الجزائر، ونال جائزة «نوبل» سـنة 1957، ونشـر عدداً كبيراً من الأعمال السردية والمسرحية والفكرية، أهمهـا «الغريـب L'étranger»[1]؛ و«الطاعـون La Peste»[2]؛ و«المـوت السـعيد La Mort Heureuse»[3]؛ و«السقوط La Chute»[4]؛ و«المنفى والملكوت L'exil Et Le Royaume»[5]؛ و«أعـراس Noces»[6]؛ و«كاليجـولا Caligula»[7]؛ و«سـوء التفاهـم Le Malentendu»[8]؛ و«العادلون Les Justes»[9]؛ و«الرجل المتمرد L'homme Révolté»[10]؛ و«أسطورة سيزيف Le Mythe De Sisyphe»[11].

وقـد ترجمـت كل هـذه الأعمـال إلـى العربيـة، وبعضهـا ترجم غير مـرة، وخاصـة رواية «الغريـب»[12] التي حظيت باهتمام خاص مـن المترجمين بوصفها الرواية التي حظيت بتقدير لجنة جائزة نوبل.

وإذا أردنـا أن نبلـور أفـكار ألبير كامي بإيجـاز فإننا نلخصها في كلمة واحـدة، وهي «عبثية

---

(1) يرجع إلى «الغريب». النص الفرنسي: L'étranger. PARIS. Gallimard 1957

(2) يرجع إلى «الطاعون». النصر الفرنسي: La peste. PARIS. Gallimard 1947

(3) يرجع إلى «الموت السـعيد». النص الفرنسـي: La Mort Heureuse. Dans «les Cahiers Albert Camus 1» . Gallimard 1971

(4) يرجع إلى «السقوط». النص الفرنسي: La chute. PARIS. Gallimard 1956

(5) يرجع إلى «المنفى والملكوت». النص الفرنسي: L'Exil et le royaume. PARIS 1957

(6) يرجع إلى «أعراس». النص الفرنسي: Noces. Algerie. Charlot 193

(7) يرجع إلى «كاليجولا». النص الفرنسي: Caligula. PARIS. Gallimard 1944

(8) يرجع إلى «سوء التفاهم». النص الفرنسي: Le Malentendu. PARIS. Gallimard 1944

(9) يرجع إلى «العادلون». النص الفرنسي: Les Justes. PARIS. Gallimard 1950

(10) يرجع إلى «الرجل المتمرد». المتن الفرنسي: L'Homme révolté. PARIS. Gallimard 1951

(11) يرجع إلى «أسطورة سيزيف». المتن الفرنسي Le Mythe de sisyphe. PARIS. Gallimard 1942

(12) من ترجمات رواية «الغريب» إلى العربية ترجمة الدكتورة عايدة مطرجي إدريس: «الغريب وقصص أخرى». دار الآداب. ط4. بيروت 1990، وترجمة الدكتور محمد غطاس. الدار المصرية اللبنانية. الطبعة الأولى. القاهرة 1997، وترجمة فوزي عطوي ونديم مرعشلي. الشركة اللبنانية للكتاب. بيروت 1967

الحياة»، ومؤداها أن الحياة ليس لها من معنى يسوغها.

وقد عبر كامي عن أفكاره من خلال أسطورة «سيزيف»[1] الذي حكمت عليه الآلهة الوثنية في الأساطير الإغريقية بأن يدفع صخرة إلى قمة الجبل كي تعود فتتدحرج إلى سفحه، ويعود ليدفعها من جديد إلى القمة كي تتدحرج من جديد، وهكذا دواليك.

إن حياة «سيزيف» تخلو من أي معنى؛ فلا جدوى من عمله العقيم الذي لا طائل من ورائه.

وفي ضوء هذا المنطلق الفكري أخذ كامي يستقصي الأبعاد الحقيقية للوجود الإنساني في الحياة اليومية التلقائية، وهو ما نراه في أعماله الأدبية التي سخرها للتعبير عن فكره دون التنازل عن المبادئ الجمالية، ومن هنا برزت له الحياة مجردة من «كل زيف، فلم يحجبه عنها شيء، ولم يقف بينه وبين ذلك العالم حائل من مال أو جاه أو دين أو معتقدات. فلم يكن هناك شيء يملكه؛ لأنه هو نفسه لم يكن يملك شيئًا؛ ولذلك فقد استطاع أن يحتفظ بحريته الحقيقية تجاه نفسه وتجاه الآخرين»[2].

وقد مارس ألبير كامي تأثيراً قوياً في بعض الكتاب العرب، ومن هؤلاء الكتاب إسماعيل فهد إسماعيل الذي ولد في العراق من أب كويتي ووالدة عراقية.

وقد نشر إسماعيل فهد إسماعيل عدداً من الأعمال الروائية والقصصية، من أهمها «خطوة في الحلم»[3]؛ و«الطيور والأصدقاء»[4]؛ و«الكائن الظل»[5]؛ و«كانت السماء زرقاء»[6]؛ و«المستنقعات الضوئية»[7]؛ و«الحبل»[8]؛ و«الضفاف الأخرى»[9].

تشكل الروايات الأربع الأخيرة عملاً واحدًا متواصل الأجزاء، يوسم عادة بـ«رباعية المستنقعات الضوئية»، وهو العمل الذي نتخذه نموذجاً لأثر «ألبير كامي» في روايات

---

(1) يرجع إلى «أسطورة سيزيف». النص الفرنسي:Le Mythe de Sisyphe. PARIS. Gallimard 1945

(2) د. محمد غطاس: كامي والغريب. ملحق رواية «الغريب» لألبير كامي. الدار المصرية اللبنانية. الطبعة الأولى. القاهرة 1997. ص 123

(3) إسماعيل فهد إسماعيل: خطوة في الحلم (مشروع رواية). دار المدى. الطبعة الأولى. دمشق 1996

(4) إسماعيل فهد إسماعيل: الطيور والأصدقاء. دار المدى. الطبعة الأولى. دمشق 1996

(5) إسماعيل فهد إسماعيل: الكائن الظل دار المدى. الطبعة الأولى. دمشق 2001

(6) إسماعيل فهد إسماعيل: كانت السماء زرقاء. دار المدى. الطبعة الثالثة. دمشق 1996

(7) إسماعيل فهد إسماعيل: المستنقعات الضوئية. دار المدى. الطبعة الرابعة. دمشق 1996

(8) إسماعيل فهد إسماعيل: الحبل. دار المدى. دمشق 1996

(9) إسماعيل فهد إسماعيل: الضفاف الأخرى. دار المدى. دمشق 1996

«إسماعيل فهد إسماعيل».

ويجدر بنا أن نلخص أجزاء هذا العمل تمهيداً لرصد ملامح أثر «كامي» فيه:

1 - «كانت السماء زرقاء»:

يريـد البطـل في هـذه الرواية أن يهرب مـن العراق إلى إيـران في ظروف سياسـية عصيبة، فيحـاول أن يركـب زورقاً خاصّـاً يهرّب الفارين والمتسـللين والمطاردين السياسـيين، ولكن خفر السواحل يحولون دون هروبه، فهم يتتبعون العابرين المتسللين، ولا يترددون في إطلاق النـار عليهـم واغتيالهم، ولذلك فإنهم سـرعان ما يكتشـفون المجموعة الهاربـة، ويمطرونها بالرصاص، فيصاب أحد أفرادها في مؤخرته، ويظل معلقاً على الأسلاك الشائكة حتى يكتشفه بطل الرواية ويجري بينهما حوار طويل يستغرق الرواية من بدايتها حتى نهايتها، كانت تتخلله الارتـدادات وتيـار الوعي والمونولوج الداخلـي وغيرها من التقنيات التـي تجعلنا نقف على قصة ذلك البطل المحبط الذي كان على علاقة بامرأتين؛ إحداهما تزوجها مجبراً تحت ضغط والـده، ثـم أنجبت لـه صبيّاً وطلقهـا؛ والأخرى كان يحبها ويسـميها بـ «ذات الـرداء الأزرق» فـي ذاكرتـه، وهي المـرأة التي تبذل قصارى جهدهـا من أجل الحيلولة دون سـفره إلى إيران، فتستسـلم له، وفيما بعد (في «الضفاف الأخرى») نعلم أنها اسـتطاعت أن تسـتبقيه أشـهراً ثم عاوده الحنين إلى الرحيل، فسافر تاركاً ابنه كي تربيه.

ولـم يكن الضابط المصاب يسـتطيع العـودة إلى المدينة والدخول إلى المشـفى خوفاً من الانتقـام منه لجرائـم ارتكبها في حق كثير من الناس، وهي الجرائم التي يذكره بها بطل الرواية معبراً عن نفوره منه، ولذلك فإنه لم يكن يرغب في مسـاعدته، وعندما يتعفن جرحه ويشـرف على الموت يصبح أقصى ما يتمناه أن يرأف به بطل الرواية فيدفنه بعد موته.

2 - «المستنقعات الضوئية»:

فـي هذا الجزء الثاني من الرباعية نرى «حميدة» المناضل النقابي المحكوم عليه بالسـجن المؤبد مع الأشـغال الشاقة يغدو صديقًا لـ «عيسـى» رئيس السجانين ومقربّاً من مدير السجن الذي يقضي فيه عقوبته، ولذلك فإنه يميز عن المساجين الآخرين، ويحظى بكثير من الاحترام بين زملائه وسجانيه، خاصة وأنه كان ينشر مقالات باسم مستعار وهو «جاسم صالح».

يســترجع «حميـدة» ذكرياته الســابقة عندما كان حرّاً طليقاً فنفهم منهــا أنه كان يوماً بصحبة زوجته، فرأى شـقيقين ينهالان ضرباً على أختهما التي لطخت شـرف العائلة ويغسلان عارها بقتلهـا علـى مرأى من الناس دون أن يجرؤ أحد على التدخـل وحمايتها من طعناتهما، وتعلق الفتـاة عينيهـا الضارعتين على «حميدة» دون غيره، متوسـلة إليه أن يحميهـا، فتثور النخوة في صدره ويصرخ في وجه أحد الشقيقين اللذين كانا يطعَنانها في عنقها:

«كفى.. دعها تموت!»[1].

وفي فورة الغضب يهجم ذلك الشـقيق على «حميدة» شاهراً سكينه فيتجنب ضربته ويعود نصل السكين فينغرز في خاصرته، ويتدخل شقيقه الآخر محاولاً الانتقام لأخيه فيقتله «حميدة» كذلك. لقد حدث كل شـيء فجأة ودون تخطيط مسـبق، ويحكم على «حميدة» بالسجن مدى الحياة.

وفي البداية تتعاطف «حمامة» مع زوجها السـجين «حميدة»، وتحمل راية النضال النقابي بالإنابة عنه، ولكنها ما تلبث أن تتخلى عنه، وتتزوج من صديقه الحميم الغادر.

وقد استحوذ «حميدة» على إعجاب سجانيه إلى درجة أنه أصبح يحكم في النزاعات التي تنشب بين السجناء، أو بين السجانين أنفسهم، وهو ما جعل مدير السجن يعجب به، فيصطحبه إلى السينما خفية، وفي قاعة العرض يستطيع «حميدة» أن يفلت من سجانه، ويقيده في مقعده بعد أن يسرق مفتاح القيد من جيبه، ولكنه ما يلبث أن يعود إلى سجانه بمحض إرادته.

3 - «**الحبل**»:

«كاظم عبيد» الذي لا نعرف اسـمه إلا في الجـزء الأخير من الرباعية هو بطل هذه الرواية، وقـد كان موظفاً في «الشـركة الهندسـية للمقاولات»، ثـم فصل من عملـه، وألصقت به تهمة سياسـية، فسـجن ستة أشـهر، لا لشيء إلا لأنه كتب قصيدة شـعر يهجو فيها عبد الكريم قاسم الذي حكم العراق في الستينيات من القرن العشرين، ثم قتل في عملية اغتيال دموية.

يخـرج «كاظـم عبيد» من السـجن كي يبحـث عن عمل فلا يجد أيّ عمل بسـبب سـوابقه العدلية، ويضطر إلى أن يسـافر إلى الكويت تهريباً دون جواز سـفر عندما تمنعه السـلطات من السفر، ويعمل هنالك في حفر المجاري أسابيع، ثم يعي وضعه بوصفه مستغَلاًّ (بفتح الغين)،

(1) إسماعيل فهد إسماعيل: المستنقعات الضوئية. ص 62

ويقرر أن يترك عمله:

«14 ساعة عمل... وفي النهاية دينار»[1]!

ويسلم كاظم عبيد نفسه إلى الشرطة الكويتية التي تسلمه بدورها إلى الشرطة العراقية حتى يضمن العودة راكباً، ولكن هذه الشرطة تصادر حصيلة جهده في حفر المجاري، فتسلبه مبلغ عشرين دينارًا وقارورة عطر كان يريد أن يقدمها هدية لزوجته، وحينئذ يصبح لصّاً يتخذ من «الحبل» أداة يستخدمها للوصول إلى المنازل التي يسرقها، وهي منازل ضباط الشرطة تحديداً.

وبتوظيف تقنية الارتداد يطلعنا الكاتب على ذكريات بطل الرواية الذي كان يعاني من الفقر والظلم والاضطهاد منذ كان طفلاً.

4 - «**الضفاف الأخرى**»:

ينقلنا إسماعيل فهد إسماعيل في هذا الجزء من رباعيته إلى مصنع يضم ألفاً ومئتي عاملٍ ويشكل بؤرة الحدث في الرواية؛ فالعمال يطالبون بحقوقهم في تخفيض ساعات العمل، وتحسين ظروف الإنتاج، وزيادة الأجور، وما إلى ذلك من المطالب والشعارات التي كان يرددها العمال في سياق المد الأيديولوجي الاشتراكي.

وفي غمرة التذمر نرى العمال يخططون لإضراب عام، وهنا يتصدى مدير المصنع للرؤوس المحرضة والمخططة للإضراب، وينسق مع الأمن لاعتقالهم والزج بهم في السجن، وخاصة أحمد عبد الله وكاظم عبيد وجعفر علي.

تلعب «فاطمة» سكرتيرة المدير دوراً إيجابيّاً في مؤازرة العمال، وخاصة أنها كانت محل ثقة المدير، أما «كريم البصري» أمين مخزن المصنع فإنه يسعى إلى أن يحظى بثقة العمال، ويأمل أن يقبل مناضلاً برولتياريّاً في صفوفهم، ولكن العمال لا يثقون به، بل يعدونه جاسوساً يعمل لحساب المدير، ولذلك يحقد عليهم ويتهمهم بالدكتاتورية (دكتاتورية البرولتياريا).

يحصل مدير المصنع على أمر باعتقال أعضاء مجلس العمال المضربين، ويتردد كريم البصري في إخبارهم بأمر القرار، فيلجأ إلى حانة قريبة ويشرب، متوهماً أن الخمرة سوف

---

(1) إسماعيل فهد إسماعيل: الحبل. ص 46

تساعده على تحديد موقفه، وما إذا كان ينبغي أن ينحاز إلى العمال أم يؤازر مدير المصنع الذي وعده بمنصب رفيع في حال تعاونه معه.

وفي غمرة السكر يتخذ «كريم البصري» قراره بأن يحذر أعضاء مجلس العمال وينبههم إلى الخطر المحدق بهم حتى يفروا ويفلتوا من رجال الأمن الذين كانوا يهمون باعتقالهم واحداً واحداً، ولكن الوقت لم يتسع أمامه للاتصال بهم جميعاً، ولذلك فإن أعضاء المجلس يعتقلون كلهم، ما عدا «كاظم عبيد» الذي يتسلل من منزله في الوقت المناسب لحظة كانت الشرطة تطرق بابه، ويلجأ إلى منزل «فاطمة» حيث يختبئ أياماً يستطيع خلالها أن يستغل خبرته في السرقة فيسطو على منزل مدير المصنع على الرغم من رفض فاطمة واحتجاجها.

ويناور كريم البصري فيحاول أن يستميل «الزاير» - رئيس السجانين سابقاً - فيقدم له رشوة مقابل العمل لمصلحته بتزويده بأخبار الإضراب موهماً إياه بأن السلطة تثق فيه أكثر مما تثق في المدير، ولكن «الزاير» يصعب عليه أن يخون المدير الذي وظفه في المصنع، فيطلعه على نوايا كريم البصري، وحينئذ يفصله من منصبه، فيخسر بذلك جميع الأطراف، بما في ذلك «فاطمة» التي كان يحاول أن يغازلها، ويعرض عليها الزواج فترفضه، وينتهي به الأمر إلى التسكع في الحانات والاعتقال بتهمة التعرض للمارة، أما «كاظم عبيد» فإنه يفر من تقريع فاطمة ولومها له على سرقة منزل المدير، فيعيد المسروقات، ويعود إلى الكويت حيث كان يعمل أجيراً من قبل.

أما «فاطمة» التي كانت تغزل خيوط الأمل بعودة زوجها الذي ترك لديها ابنه من مطلقته وسافر إلى إيران، فإنها تظل تنتظر حانقة حتى نهاية الرواية: «ماذا لو أنك عدت الآن؟!.. أظنني سأستقبلك قائلة: كيف حالك؟.. ابنك كبر، لكنه سيرفضك أيضاً»[1].

❋❋❋

وبعد، فما ملامح أثر كامي في رباعية «المستنقعات الضوئية» التي نتّخذها نموذجاً في هذه الدراسة؟

لعلنا نستطيع أن نرصد ملامح أثر «كامي» في هذه الرباعية فيما يأتي:

(1) إسماعيل فهد إسماعيل: الضفاف الأخرى. ص 259

1 - **رسم الشخصيات:**

رسم إسماعيل فهد إسماعيل شخصية بطل روايته «كانت السماء زرقاء» [وهي الرواية التي تشكل الجزء الأول من الرباعية] بملامح تجعلها قريبة جداً من شخصيات روايات «كامي» التي تعاني من الأزمات الوجودية، وتطرح الأسئلة المؤرقة المتصلة بوضعها الإنساني العبثي الذي يفتقر إلى المعنى، ولذلك فإن تلك الشخصيات تتمرد عادة على قيم المجتمع وأعرافه ومواضعاته الزائفة، وتواجه الوجه الأرعن للحياة بشجاعة وتحدٍّ، وينتهي بها الأمر إلى الارتماء في بركة اللامبالاة على نحو ما يبدو في رواية «الغريب» التي تعبر عن فلسفة كامي بقوة.

إن بطل رواية «كانت السماء زرقاء» لا يختلف عن «ميرسو» بطل رواية «الغريب» لكامي. الذي يبدو مستخفّاً بالقيم الاجتماعية والإنسانية، مثل قيمة صلة الرحم والحب والطموح على سبيل المثال؛ وهو ما يتراءى لنا منذ أول فقرة في رواية «الغريب»:

«أمي ماتت اليوم. وربما كان ذلك بالأمس. لست أدري! فقد تلقيت برقية من دار المسنين تقول: «ماتت الأم. الدفن غداً. تحيات طيبة». وهذا لا يعني شيئاً. ربما كان ذلك بالأمس»[1].

وعندما يحضر «ميرسو» جنازة والدته يبدو هادئاً غير مبال، بل إنه كان يحتسي القهوة ويدخن عند تابوتها[2]، وعندما يسأله مدير دار المسنين عما إذا كان يريد أن يرى والدته قبل رحيلها إلى مثواها الأخير يجيبه بالرفض[3]!

وبعد إنها المراسيم الجنائزية لوالدة «ميرسو» نراه ينسى الحادثة تماماً ويذهب إلى السينما مصطحباً الفتاة «ماري» لمشاهدة فيلم فكاهي لـ «فيرنانديل»[4].

وعلاقة «ميرسو» بـ «ماري» بدورها تكشف عن موقفه من عاطفة الحب؛ فماري التي تعلقت به لا تعد عشيقة أو حبيبة بالنسبة إليه، وإنما تعد «ماري» فحسب، أي إنها امرأة فحسب[5]، كما أن علاقة «ميرسو» بـ «ماري» تكشف عن موقفه من المؤسسة الزوجية؛ فـ

---

(1) ألبير كامي: الغريب. ترجمة الدكتور محمد غطاس. ص 7

(2) يرجع إلى المصدر نفسه. ص 12

(3) يرجع إلى المصدر نفسه. ص 10

(4) يرجع إلى المصدر نفسه. ص 20

(5) يرجع إلى المصدر نفسه. ص 92

«ميرسو» لا يرى أهمية لهذه المؤسسة، فقيامها أو انهيارها عنده سواء. وهذا الموقف يبدو لنا بوضوح من خلال الحوار الذي يدور بينه وبين «ماري» سرداً:

«في المساء جاءت ماري إلى المكتب لتصحبني عند الخروج، وسألتني إن كنت أريد أن أتزوجها، فقلت: إن ذلك يتساوى لدي، وإننا نستطيع أن نتزوج إذا كانت تريد ذلك، ولكنها أرادت أن تعرف إن كنت أحبها. فأجبتها بما كنت قد قلته من قبل، بأن ذلك لا يعني شيئاً، ولكنني أعتقد بأنني لا أحبها، فسألتني: «لماذا تتزوجني إذن؟» فقلت: «لأن ذلك ليس له أية أهمية، وإنها إن كانت تريد الزواج، فأنا مستعد، فقالت: إن الزواج شيء خطير وهام، فقلت: «لا»، فراحت تنظر إليّ في صمت، ثم تكلمت. كانت تريد أن تعرف – بكل بساطة – إذا ما كنت سأقبل نفس الاقتراح من امرأة أخرى تربطني بها نفس العلاقة، فقلت: «بالطبع»[1]!

ولا يختلف موقف «ميرسو» من الطموح عن مواقفه من صلة الرحم والحب والمؤسسة الزوجية؛ وهو ما يتراءى لنا بوضوح من خلال رفضه لوظيفة مرموقة في باريس يعرضها عليه رئيس عمله الذي كان يتوقع أن يراه متحمساً لمثل ذلك العرض، ولكنه يفاجأ به عندما يراه غير مهتم بتاتاً بتغيير مسار حياته مؤكداً «أن كل شيء في النهاية يتساوى لديه»[2].

وهذه المواقف لا تختلف كثيراً عن مواقف بطل رواية إسماعيل فهد إسماعيل «كانت السماء زرقاء».

إن هذا البطل الذي كان يريد أن يعبر الحدود لم يكن هارباً لأسباب سياسية بقدر ما كان هارباً «من كل شيء، حتى من نفسه»[3]؛ لأنه كان «يعيش تمزقاً عقليّاً ونفسيّاً»[4] وروحيّاً ووجوديّاً يجعله في صدام مستمر مع المواضعات والقيم الاجتماعية، ولذلك لا نستغرب عندما نراه يعبر عن عبثية حياته وافتقاره إلى الحس الإنساني، وهو ما نلمسه في مواقف كثيرة في حياة هذا البطل. إنه يقابل ضابطاً سابقاً معلقاً على الأسلاك يعاني من النزيف، وكان من المفترض أن يعامله بوصفه إنساناً قبل كل شيء، ولكنه يعامله بجفاء وقسوة تخلو من أي لمسة إنسانية. إنه يراه في البداية مغمض العينين مفتوح الفم، يسيل لعابه ودمه عبر الأسلاك

---

(1) ألبير كامي: الغريب. ص 41

(2) ألبير كامي. الغريب. ص 40

(3) إسماعيل فهد إسماعيل: كانت السماء زرقاء. ص 18

(4) المصدر نفسه. ص 33

فيحسبه ميتاً، وعندما يفحصه ويحادثه ويسمع استغاثته يتراجع إلى الخلف ويرفض مساعدته:

«يريد مساعدتي!.. أنا طلقت الإنسانية»[1]. ويذهب إلى أبعد من هذا فيعبر عن كراهيته لهذا الرجل المحتضر، ويعترف له بأنه ينتظر موته، فيزدرد الرجل المصاب لعابه ويسأله: «علام تكرهني» فيجيبه: «وعلام أحبك؟!»[2].

وهذه الإجابة تكشف عن مدى الفراغ الروحي والإنساني الذي يعانيه بطل الجزء الأول من رباعية «المستنقعات الضوئية».

وعندما يشرف الضابط على الموت، وتصبح آخر أمنية له أن يكفن ويدفن، يرفض بطل الرواية (الذي لا يسميه المؤلف) أن يحقق رغبته[3].

وخلال العودة إلى ماضي بطل الرواية بوساطة تقنية الارتداد، نقف على علاقته بزوجته التي طلقها لأسباب واهية، كما نقف على علاقته بامرأة أخرى، وهي التي يسميها بـ «ذات الثوب الأزرق»، وهي علاقة لا تقوم على الحب بقدر ما تقوم على النزوة العرضية، وهو ما يذكرنا فوراً بعلاقة «ميرسو» بـ «ماري» في «الغريب».

2 - الرؤية الفكرية:

إذا كان العبث (Lάbsurd) يعد مفتاح فكر كامي فإن إسماعيل فهد إسماعيل يلتقط خيوطه، وينسج منها كثيراً من رؤاه الفكرية في رباعيته، وخاصة في «كانت السماء زرقاء» وفي «المستنقعات الضوئية».

ففي «كانت السماء زرقاء» يعبر بطل الرواية صراحة عن حياته العبثية العقيمة بلسان الراوي على النحو الآتي:

«هو ما عاد يحس إحساسات إنسانية. كل الذي يعرفه أنه ولد عفواً، ودون مبرر، ثم ألقي به في خضم هذه الحياة. هو لا يعي سوى الشعور باللاجدوى، وإحساس آخر يحز في نفسه... الغثيان»[4].

---

(1) إسماعيل فهد إسماعيل: كانت السماء زرقاء. ص 41

(2) المصدر نفسه. ص 56

(3) يرجع إلى المصدر نفسه. ص 93

(4) إسماعيل فهد إسماعيل: كانت السماء زرقاء. ص 76

إنها المفردات ذاتها التي تتردد كثيراً في أعمال كامي وسارتر، كما هو معروف.

وفي «المستنقعات الضوئية» - وهي البؤر الضوئية التي كان يرسمها النور القادم من كوى في أعلى جدار السجن - نرى «حميدة» المغامر الذي لا يبالي بشيء مغرماً «بالتدخل في شؤون الآخرين»[1] على حد تعبير مدير السجن في هذه الرواية، أو مغرماً بالاستجابة للآخرين «الذين يحشرون أنفه فيما بينهم»[2]، على حد تعبيره.

وهذا «الغرام» يقوده إلى التدخل في مواقف خلافية، فيتشاجر ويرتكب جريمة قتل بالمصادفة، وهو ما يجعله يراجع نفسه ويسائلها مساءلةً فلسفية تزيح القناع عن وجه من أوجه العبث الكاموي.

إن أزمة «حميدة» في هذه الرواية تغدو «أزمة وجودية»، على حد تعبير الدكتور أحمد الزعبي؛ فقد استوعب خيانة الزوجة والنقابيين والمجتمع، واستوعب حال السجن المزري وخواءه القاتل.. لم يستوعب فقط معنى ما حدث معه لحظة الاقتتال، ما معنى أن يكون في تلك اللحظة في ذلك المكان، إن تأخره دقيقة أو تقدمه دقيقة يغير مسيرة حياته كلها، ما معنى هو بالذات الذي تتعلق به الفتاة الهاربة؟ ما معنى هو بالذات الذي اضطر إلى التدخل فيما ليس يعنيه؟»[3].

ذلك هو السؤال المؤرق الذي شغل «حميدة»، وشغل مدير السجن الذي لفت نظره بحدة ذكائه وحرصه على التدخل فيما لا يعنيه.

«- هل قتلت شخصاً ما؟

شخصين.

حادثة سرقة؟

حادثة شرف.

قضية عائلية؟

لا

(1) إسماعيل فهد إسماعيل: المستنقعات الضوئية. ص 35

(2) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

(3) الدكتور أحمد الزعبي: في الإيقاع الروائي. دار المناهل. الطبعة الأولى. بيروت 1995. ص 59

فروغ صبر على وجه المدير

ماذا إذن؟

هي قصة طويلة معقدة.

لا أريد أن تقصّ عليّ، وإنما أسألك عن دافع القتل!

لا يوجد أي دافع»[1].

إنها المصادفة العبثية التي تستعصي على الفهم وتشكل جوهر الحياة في نظر إسماعيل فهد إسماعيل، وهي الفكرة التي استقاها من أعمال كامي دون شك.

والـذي ينبغـي أن نلفـت النظر إليه هنا أن «حميـدة» لم يكن يريد أن يصلـح العالـم وينتصر للحق من باب «النهي عن المنكر»، على نحو ما نرى في «حلاق بغداد»[2] لألفريد فرج، حيث يتدخل بطل المسرحية في شؤون الآخرين بدافع النزوع الطبيعي إلى الخير، بل كان يفعل ذلك من باب المصادفة العبثية فحسب، وهي المصادفة التي يعبر عنها كامي في رواية «الغريب» من خـلال جريمة القتل التي يرتكبها «ميرسـو»، ومن خلال تلك القصة التي عثر عليها «ميرسـو» ملخصة في قصاصة جريدة ومؤداها «أن رجلاً كان قد غادر قريته بحثاً عن الثروة، وبعد خمسة وعشـرين عاماً عاد الرجل إلى قريته بالثروة وبزوجـة وأحد الأطفال، وكانت أمه تدير – برفقة أخته – فندقاً صغيراً في تلك القرية، فأراد الرجل أن يدبر لهما مفاجأة، فترك زوجته وولده في مـكان آخر، وذهب إلى أمه فلم تتعرف عليه عنـد دخوله عليها، وكذلك لم تتعرف عليه أخته، ولـذا فقد راودتـه فكرة مداعبتهما، فاسـتأجر إحدى الغرف، وكان قبل ذلك قـد أراهم ثروته، وفـي الليـل قامت الأم والأخت بقتل الرجل وسـرقة ثروته، ثم ألقتا بجثتـه في مياه النهر؛ وفي الصباح، أقبلت الزوجة دون أن تعلم بما حدث، وكشـفت النقاب عن الدعابة وعن شـخصية زوجها، وعند ذلك شنقت الأم نفسها، وانتحرت الأخت داخل إحدى الآبار»[3].

فالمصادفة العبثية التي تسـتعصي على الفهم وتجافي المنطق في الفكر الكاموي هي التي صنعت مأسـاة هذه العائلة، وهو ما جعل كامـي يهتم بهذه القصة الحقيقية التي جرت فصولها في «تشيكوسلوفاكيا»، فيعود إليها فيما بعد كي يوظفها في مسرحيته «سوء التفاهم».

(1) إسماعيل فهد إسماعيل: المستنقعات الضوئية. ص 33

(2) ألفريد فرج: حلاق بغداد. دار الفارابي. بيروت 1975

(3) ألبير كامي: الغريب. ترجمة الدكتور محمد غطاس. ص 73

3 - التيمات والمواقف:

استوحى إسماعيل فهد إسماعيل كثيراً من التيمات والمواقف في رباعيته من أعمال كامي، ويمكن تحديد هذه التيمات والمواقف فيما يأتي:

أ - تيمة الجريمة:

إن من يوازن بين طبيعة الجريمة التي ارتكبها «ميرسو» في رواية «الغريب» وملابساتها وبين طبيعة الجريمة التي ارتكبها «حميدة» في رواية «المستنقعات الضوئية» وملابساتها. يلاحظ تماثلاً كبيراً بين الجريمتين، وهو التماثل الذي يستبعد أن يأتي من باب وقع الحافر على الحافر، خاصة وأن العلاقة الفكرية والجمالية بين الكاتبين تظل حقيقة لا يمكن إنكارها.

في «غريب» كامي يرتكب «ميرسو» جريمة بالمصادفة، فيقتل عربيّاً على الشاطئ، وعندما يمثل أمام المحكمة ويُسأل عن السبب الذي حمله على ذلك الجرم يجيب بأن «ذلك قد حدث بسبب الشمس»[1] الحارة التي كانت تضايق بصره.

وفي «المستنقعات الضوئية» يرتكب «حميدة» جريمة بالمصادفة، فيقتل شقيقين كانا يطعنان أختهما التي دنست شرف العائلة.

ب - تيمة السجن:

إذا كان «ميرسو» كامي قد سجن ولفت نظر المحامين والقضاة بأفكاره ومواقفه الغريبة التي تتناقض مع الأعراف الاجتماعية فإن «حميدة» إسماعيل هو الآخر يلفت نظر سجانيه الذين يعجزون عن فهم مواقفه ودوافعه عند ارتكاب جريمته.

ويكفي في هذه العجالة أن نوازن بين موقف قاضي «ميرسو» وموقف مدير السجن من «حميدة»؛ فقاضي «ميرسو» كان يريد أن يساعده، ولكنه يقف حائراً أمام شخصيته المبهمة، فلا يستطيع أن يفهم بعض تصرفاته في أثناء ارتكاب الجريمة، كأن يواصل إطلاق الرصاص على جثة قتيله:

«ثم سألني القاضي - دون أن أفهم المنطق من وراء ذلك - إن كنت قد أطلقت الرصاصات الخمسة على التوالي، ففكرت قليلاً، ثم أوضحت أنني أطلقت واحدة في بادئ الأمر، وبعد

---

(1) ألبير كامي: الغريب. ص 95

عـدة ثـوان أطلقت الأربع، فسـألني: «ولماذا انتظرت بيـن الطلْقة الأولى والطلْقـات التالية؟» فعدت من جديد أتذكر الشـاطئ المتوهج، وشـعرت بلهيب الشمس فوق جبهتي، ولكنني لم أقـل شـيئاً، وعندها بدا القلق علـى القاضي، فجلس ثانية، ثم حك رأسـه، ووضع مرفقيه فوق مكتبه، وانحنى قليلاً إلى ناحيتي، وبدا عليه التعجب وهو يسـألني: «لماذا؟ لماذا أطلقت النار علـى جسـد مطـروح على الأرض؟»، وهنـا أيضاً لم أجد مـا أقوله، فمرّ القاضـي براحته فوق جبهتـه وكرر سـؤاله في صوت متهدج: «لمـاذا؟ يجب أن تقول لي لمـاذا؟» ولكنني لم أتخل عن الصمت»[1].

وكذلـك الأمر بالنسـبة إلى مدير السـجن في «المسـتنقعات الضوئية»، حيـث يتعاطف مع «حميدة»، ويقربه منه، فيحاول أن يخفف عنه مشقة السجن باستقدام امرأة تؤانسه، ويصطحبه معـه إلى السـينما سـرّاً مجازفاً بخرق قوانين السـجن، ولكنـه في الوقت ذاته يقـف حائراً أمام تصرفاته التي تسـتعصي على الفهم، كأن يرفض المرأة التي قدمت له في السـجن[2]، ويرتكب جريمة قتل دون مسـوّغ منطقي[3]، ويصفع رئيس السـجانين عند فض النـزاع بينه وبين غريمه في القمار[4].

ج – تيمة السينما:

إن كامي يجعل «ميرسـو» يدخل إلى قاعة السـينما مصطحباً عشـيقته «ماري»، ويومئ إلى مضمـون الفيلم المعروض، وهو فيلم فكاهي لـ «فيرنانديل»، وذلك بعد دفن والدته مباشـرة، وهو حدث اسـتغلته المحكمة فيما بعد عند محاكمة «ميرسـو». فإنَّ إسـماعيل فهد إسـماعيل يجعـل «حميـدة» يصطحب معـه عشـيقته «ذات الثـوب الأزرق» (فاطمة) إلى السـينما حيث يشـاهدان فيلماً فكاهيّاً لـ «شـارلي شـابلن»، ثم يجعله يشـاهد فيلماً آخر، وهو فيلم «زوربا»، بصحبة مدير السـجن، وهو ما يمكن أن يدخل ضمن مفهوم التناص، سـواء في عمل كامي أم في عمل إسماعيل.

وقـد يدخـل توظيـف الأفلام في بناء الرواية في سـياق الأجـواء العامة، ولكـن ذلك يؤكد

(1) ألبير كامي: الغريب. ص 63

(2) يرجع إلى «المستنقعات الضوئية». ص 16 – 19

(3) يرجع إلى المصدر نفسه. ص 33 وما بعدها.

(4) يرجع إلى المصدر نفسه. ص 30

استيحاء إسماعيل هذه التيمة من رواية «الغريب» لكامي.

د – الموقف من الحرية:

لا نريد في هذه الفقرة أن نوازن بين موقفي كامي وإسماعيل من إشكالية الحرية التي تعد قضية فلسفية لا تهمنا كثيراً في هذا المقام، بل نريد أن نقف قليلاً عند تيمة صغيرة مشتركة بين الكاتبين، وهي تيمة الموقف من «القيد» في حد ذاته.

وتفصيل ذلك أن كامي في قصته «الضيف» يقدم موقفاً طريفاً يتعلق بمجرم تتاح له فرصة الهرب من قبضة سجّانه دون أن يستغلها.

إن «بالدوسي» الدركي في هذه القصة يقود عربيّاً أسيراً قتل ابن عمه، بين دروب جبلية في الجزائر، ويسلمه إلى معلم مدرسة كي يسلمه بدوره إلى مخفر آخر:

«اسمع يا بني، إنني أحبك كثيراً، يجب أن تفهم ذلك، فنحن اثنا عشر رجلاً في «العمور» مكلفون للعسكرة في أرض بيت صغير. وعلي أن أعود. لقد قالوا لي بأن أعهد إليك بهذا الحمار الوحشي وأن أعود دون تأخير. لقد كانوا يستطيعون أن يحتفظوا به هناك. كانت قريته تتحرك، وكانوا يريدون استرجاعه. فعليك أن تقوده إلى تنغيت، نهار غد. عشرون كيلو متراً لا تخيف رجلاً صلباً مثلك. وبعد ذلك، ينتهي كل شيء. فسوف تجد من جديد تلامذتك والحياة الرغدة»[1].

هكذا حاول «بالدوسي» الدركي أن يقنع المعلم «دارو» بالقيام بهذه المهمة الخطيرة، ولكن «دارو» لم يكن ليقتنع تماماً، ولذلك فإنه كان يتمنى أن يفلت منه ذلك الأسير وينجو بجلده، ولذلك فإنه تظاهر بالنوم ليلاً حتى يتيح له فرصة النجاة؛ وخيل إليه أن الأسير سوف يفر عندما رآه ينهض ويتجه إلى باب الغرفة المغلقة:

«وكان «دارو» على وشك أن يناديه حين رأى العربي يبدأ بالمشي مشية طبيعية هذه المرة، ولكنها غريبة بصمتها. كان يتجه نحو الباب الداخلي الذي يؤدي إلى حائط السقف الصغير. وأخذ يلعب بزلاج الباب بحذر، وخرج وهو يدفع الباب خلفه من دون أن يغلقه. ولم يكن «دارو» قد تحرك. «كان يفكر بأنه يهرب. وأنه لَتخلّص مريح». ومع ذلك فقد أرهف سمعه.

(1) ألبير كامي: الغريب وقصص أخرى. ترجمة عايدة مطرجي إدريس. دار الآداب. الطبعة الرابعة. بيروت 1990. ص 173 – 174

لم يكن الدجاج يتحرك: إن العربي إذا كان في النجد. وعندها تناهى إلى سمعه صوت خافت لسقوط ماء لم يتبينه إلا عندما التصق العربي من جديد بالباب، وأغلقه بعناية، وعاد لينام من جديد من دون أن يحدث ضجة. وإذاك أدار «دارو» له ظهره ونام»[1]. وهكذا يصاب «دارو» بخيبة أمل وجودية عندما يضيّع ذلك الأسير فرصة الفرار واستعادة حريته.

وهذا الموقف نفسه يطالعنا في «المستنقعات الضوئية». إن مدير السجن الذي يعجب بـ «حميدة» السجين في هذه الرواية يغامر فيصطحبه معه إلى السينما كي يشاهد فيلم «زوربا» مجازفاً بوظيفته ومكانته، وهناك ينتهز «حميدة» فرصة انهماك المدير بأحداث الفيلم، فيخرج مفتاح القيد من جيبه ويفتح القفل محرراً يده ثم يربط الغُلّ إلى المقعد بإحكام وينصرف إلى الشارع، ولكنه ما يلبث أن يعود إلى قاعة السينما ويجلس بجوار سجانه!، وهو ما يجعل المدير يفقد صوابه:

«- أنت مجنون!.. أقسم بالله أنت مجنون!!

....

- كدت أصاب بالجنون!.. أنت هربت وأنا بقيت مقيدًا إلى الكرسي.. سحبت مسدسي.. فكرت أن أطلق عليك النار.. لو كنت مكاني فما الذي تفعله؟

- أنتظر انتهاء الفيلم.

- علام قيدتني إلى الكرسي؟

- حتى لا تركض ورائي.

- أنت تحيّرني!!... علام عدت إذن؟!»[2].

وكما نرى فإننا أمام موقفين يكادان يكونان متطابقين، وهما موقف أسير «دارو» في قصة «الضيف» لكامي، وموقف «حميدة» في «المستنقعات الضوئية» لإسماعيل، ولا ريب في أن إسماعيل استوحى موقفه من موقف كامي، هذا بغض النظر عن اختلاف السياق بطبيعة الحال.

(1) ألبير كامي: الغريب. ص 181

(2) إسماعيل فهد إسماعيل: المستنقعات الضوئية. ص 72

هـ - تيمة الفعل العقيم:

لقد عبر ألبير كامي عن عقم الفعل البشري من خلال «أسطورة سيزيف» الذي كان محكوماً عليه أن يدفع صخرته إلى قمة الجبل باستمرار دون أن يجني أي ثمرة من وراء هذا الجهد الشاق، وهو ما يتراءى لنا كذلك في «المستنقعات الضوئية» من خلال الأعمال الشاقة التي يقوم بها «حميدة» في السجن؛ فقد حكم عليه بالسجن المؤبد مع الأعمال الشاقة العقيمة التي لا طائل من ورائها؛ فقد كان مضطراً إلى أن يحفر «الأرض هنا»[1] ليردم «الحفرة التي هناك»[2]، وبعد أيام يعود ليحفر «هناك»[3] ويردم «هنا»[4]!

وهذا التماثل في التيمات والمواقف لا يحتاج إلى استقصاء مصدره؛ فليس من ريب في أن إسماعيل استقى ذلك من «أسطورة سيزيف» لكامي.

***

وأياً ما يكن فالذي نخلص إليه أن «كامي» مارس تأثيراً قويّاً في إسماعيل فهد إسماعيل كما يبدو لنا من خلال رباعيته، وخاصة في «كانت السماء زرقاء» وفي «المستنقعات الضوئية» اللتين كتبهما قبل سنة 1967، وهي الفترة الزمنية التي كان إسماعيل يبحث فيها «عن هوية انتماء أيديولوجي»[5]، ومن هنا كان هناك خليط واضح من «الخطابات الوجودية والعبثية وهامش من الفكر الماركسي وآخر من الفكر القومي»[6]، على حد اعتراف إسماعيل نفسه.

إلا أن الجزء الأخير من الرباعية ـ ونعني به رواية «الضفاف الأخرى» ـ يطغى عليه الخطاب الماركسي كما يتراءى من خلال معالجة موضوع الطبقة العاملة وشعاراتها «البرولتيارية» الفاقعة، وهو الخطاب الذي يهيمن على الأعمال الروائية الأخرى التي كتبها إسماعيل بعد هذه الرباعية.

وإذا كان إسماعيل في هذه الرباعية يفتقر إلى الرؤية الفكرية الأصيلة فإنه استطاع أن يتمثل

---

(1) إسماعيل فهد إسماعيل: المستنقعات الضوئية. ص 10

(2) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

(4) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

(5) الدكتور مرسل فالح العجمي: إسماعيل فهد إسماعيل (ارتحالات كتابية). منشورات رابطة الأدباء في الكويت. الطبعة الأولى. الكويت 2001 ص 14

(6) المصدر نفسه.

أسـاليب الروايـة الأوربية الجديـدة كما صاغها «غرييه» و«بروسـت» و«جويـس» و«فولكز»، وخاصـة ما يتصل بتقنيات السـرد المعاصرة، كتيار الوعي؛ والحوار الداخلي؛ والاسـترجاع؛ وتعدد الأصوات؛ والمونتاج السـينمائي؛ وما إلى ذلك، فضلاً عن قدرة إسماعيل على «جَدْل حبلـي الماضـي والحاضر في حبل واحد» على حد تعبير «صـلاح عبد الصبور» في مقدمته لـ «كانت السماء زرقاء»[1].

***

(1) يرجع إلى مقدمة صلاح عبد الصبور لرواية «كان السماء زرقاء». ص 11

التناص الروائي في «رباعية المستنقعات الضوئية»
لـ «إسماعيل فهد إسماعيل»

لـم يعد النص الأدبي فـي النقد المعاصر نصاً معزولاً كجزيرة نائيـة منفصلة عن غيرها من الجزر، بل نصاً يتواصل مع غيره من النصوص التي تغذيه بنسـغها الفكري والجمالي وتسـهم في تحديد معانيه ومبانيه.

وقـد تبلور هذا الموقـف من النص في نظريـة نقدية رائجة وهي نظريـة التناص (Theorie De Lintertexte)، وهـي النظريـة التـي أسـهم فـي بلورتهـا عدد كبير مـن النقـاد المعاصرين العالمييـن بـدءاً مـن «ميخائيـل باختيـن Mikhael Bakhtine»[1] حتى «جوليا كريسـتيفا Julia Kristeva»[2]، و«جيـرار جينيت G.Genette»[3]، و«رولان بارت R.Barthes»[4]، و«جوناثان كولر J.Culler»[5] وغيرهم[6].

وقـد راج هـذا المصطلح وما ناظره في النقد العربي المعاصر رواجاً كبيراً، من مثل «النص الجامـع، والنـص المـوازي، والنـص الشـارح، والتعالـي النصي، والتحـول النصـي»[7] وما إلـى ذلـك، بـل إن بعض النقاد العـرب قد طوروا هـذا المصطلح ووضعـوا مفهومات جديدة

(1) يرجع إلى كتاب «ميخائيل باختين» ا لموسوم بـ «الخطاب الروائي». ترجمة وتقديم الدكتور محمد برادة. دار الأمان. الطبعة الثانية. ا لرباط 1987. ص43 وما بعدها من صفحات.

(2) يرجع إلى كتاب «علم النص» لجوليا كريستيفا. ترجمة فريد الزاهي. دار توبقال للنشر. الطبعة الأولى. الدار البيضاء (المغرب) 1991. ص78 وما بعدها من صفحات.

(3) يرجع إلى كتابه «عتبات النص». منشورات «سوي seuil». باريس 1987، ويرجع كذلك إلى كتابه «مدخل إلى النص الجامع» (Introduction á lArchitexte). ترجمة عبدالعزيز شبيل. منشورات المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة 1999.

(4) يرجع إلى كتاب «درس السيميولوجيا». ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، وهو كتاب يضم عدداً من بحوث بارت. دار توبقال. الطبعة الثالثة. الدار البيضاء 1993.

(5) يرجع إلى «دليل الناقد الأدبي» لميجان الرويلي وسعد البازعي. المركز الثقافي العربي. بيروت (لبنان) ـ الدار البيضاء (المغرب). الطبعة الثانية 2000/ ص176-177.

(6) يرجع إلى كتاب «التناص نظرياً وتطبيقياً» للدكتور أحمد الزعبي. مؤسسة عمون للنشر والتوزيع. الطبعة الثانية. عمان 2000/ ص11-20.

(7) يرجع إلى «النقد ومولد المصطلح» للدكتور منذر عياشي، وهي مقدمة لكتاب الدكتور علوي الهاشمي الموسوم بـ «ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث». سلسلة كتاب الرياض. عدد 52، 53. مؤسسة اليمامة الصحفية. الرياض 1998. ص17.

ومصطلحات بديلة، على نحو ما فعل الدكتور علوي الهاشمي في كتابه «ظاهرة التعالق النصي»[1].

وأياً ما يكون الأمر، فإن هناك أنماطاً متعددة للتناص تتراءى في التناص الأدبي الصريح كما تتراءى في الاقتباسات والإشارات والإحالات والتضمينات المتصلة بالحقول المعرفية الأخرى وأصدائها، سواء أكان ذلك التناص بأسلوب مباشر أم بأسلوب غير مباشر.

وقد حاول «جوناثان كولر Jonathan Culler» أن يعدد أوجه التناص، أو الطرائق التي يتسنى للنص من خلالها أن يتفاعل مع نص آخر، فحصرها في خمسة أوجه وهي: «أولاً، هناك النص الاجتماعي المسلم به (وهو ما تراه الثقافة العالم الحقيقي)؛ ثانياً، هناك النص الثقافي (وهو يتداخل مع الأول ويصعب تمييزهما غالباً): مثل المعرفة المشتركة التي يتبناها أفراد الجماعة الثقافية؛ ثالثاً، هناك نصوص النوع الأدبي وأعرافه التي تهيئ قابلية الموثوقية أو المصداقية الأدبية والفنية؛ رابعاً، هنالك ما يمكن تسميته بالموقف العام مما هو فني (مصطنع) حيث يقوم النص الكتابي باقتطاف قابلية الموثوقية لدى النص الثقافي وكشفها بكل صراحة ووضوح حتى يعزز هيمنة النص وسلطته؛ ثم خامساً، هنالك قابلية الموثوقية أو المصادقية للنصوص المتداخلة المعينة حيث يأخذ نص ما نصاً آخر كنقطة انطلاق وبداية، ولابد من معالجته من خلال علاقة الإثنين ببعضهما وعلاقة كل منهما بنظامه المرجعي الذي يضفي عليه صبغة الطبيعية. وعند كل مستوى هناك طرق وسبل (حيل) لتحفيز فنية الأشكال أو تبريرها من خلال إعطائها معنى»[2].

وإذا كنا نأخذ رأي «جوناثان كولر» هنا بشيء من الحذر بحكم طبيعة ظاهرة التناص المعقدة ذات الأوجه التي تستعصي على الحصر، فإننا لا نجد منتدحاً عن تصنيف نمط التناص الروائي في رباعية إسماعيل فهد إسماعيل في خانة النوع الأدبي وأعرافه.

وعلى الرغم من أننا نجد في هذه الرباعية أشكالاً فرعية كثيرة للتناص، كالتناص الشعري والتناص السينمائي والتناص التاريخي، وما إلى ذلك، فإن الذي يعنينا في هذا المقام هو التناص الروائي، الذي يهمنا تحديداً هو تواصل الرباعية نصياً مع رواية «الوشم» لعبدالرحمن مجيد الربيعي، و«اللص والكلاب»و«ميرامار» لنجيب محفوظ.

(1) الدكتور علوي الهاشمي: ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث.

(2) نقلاً عن «دليل الناقد الأدبي» للدكتورين «سعد البازعي» و«ميجان الرويلي». ص 176-177.

وقد نصادف عينات أخرى من التناص الروائي في الرباعية، .من مثل التواصل الواضح مع روايـة «الغريب» لألبيركامـي، ولكننا نتعمد تجنب رصد ملامح هـذا التواصل لقناعة منهجية خاصة تتعلق بالحرص على التمييز بين منهج الأدب المقارن ومنهج «التناص».

ويجـدر بنـا فـي البداية أن نقـف قليلاً عنـد أحـداث الرباعية وأحـداث الأعمـال الروائية المذكورة التي تناصّت معها:

أولاً: الرباعية:

تتألف هذه الرباعية من أربع روايات، وهي على التوالي بحسب تواريخ صدورها: «كانت السماء زرقاء»[1]، و «المستنقعات الضوئية»[2]، و «الحبل»[3]، و «الضفاف الأخرى»[4].

ولعله من المفيد أن نشير إلى أن هذه الرباعية لا تتمتع بتماسك أجزائها على نحو ما تتمتع ثلاثية نجيب محفوظ، أو ثلاثية محمد ديب، على سبيل المثال، بل يظل كل جزء منها منفصلاً عـن غيره من الأجزاء إلى حد بعيد، ولا يربط بينها سـوى روابـط واهية، كرابط الإطار الزمني في فترة «الستينيات من هذا القرن»[5]، أو بعض الشخصيات الروائية، كشخصية «فاطمة» التي لـم نعـرف أنها هي «ذات الثـوب الأزرق» في الجـزء الأول من الرباعية إلا فـي الجزء الأخير الموسـوم بـ «الضفاف الأخرى»، وكذلك الأمر بالنسـبة إلى شخصية «كاظم عبيد» الذي كان بطل رواية «الحبل» ثم أصبح مناضلاً في صفوف العمال في رواية «الضفاف الأخرى».

ونلفت النظر هنا إلى أننا اخترنا عنوان الجزء الثاني من الرباعية فوسمنا به الرباعية برمتها، لأنه ـ في تقديرنا ـ العنوان الأكثر دلالة على مضامينها، فضلاً عن كونه الأكثر شعرية أو أدبية:

---

(1) إسماعيل فهد إسماعيل: كانت السماء زرقاء. دار المدى. الطبعة الثالثة. دمشق 1996 (وقد كتبت عام 1965 وصدرت عن دار العودة ببيروت عام 1970).

(2) إسماعيل فهد إسماعيل: المستنقعات الضوئية. دار المدى. الطبعة الرابعة. دمشق 1986 (وقد صدرت عن دار العودة ببيروت في طبعتها الأولى عام 1971).

(3) إسماعيل فهد إسماعيل: الحبل. دار المدى. دمشق 1996 (وقد صدرت عن دار العودة ببيروت عام 1972).

(4) إسماعيل فهد إسماعيل: الضفاف الأخرى. دار المدى. دمشق 1996 (وقد صدرت عن دار العودة ببيروت في طبعتها الأولى عام 1973).

(5) روجر آلن: الرواية العربية. ترجمة حصة إبراهيم المنيف. منشورات المجلس الأعلى للثقافة. الطبعة الأولى. القاهرة 1997. ص250.

أ - «**كانت السماء زرقاء**»:

يريـد البطـل في هـذه الرواية أن يهرب مـن العراق إلى إيـران في ظروف سياسـية عصيبة، فيحـاول أن يركـب زورقاً خاصـاً يهرّب الفارين والمتسـللين والمطاردين السياسـيين، ولكن خفر السواحل يحولون دون هروبه، فهم يلاحقون العابرين المتسللين ولا يترددون في إطلاق النـار عليهـم واغتيالهم، ولذلـك فإنهم سـرعان ما يكتشـفون المجموعة الهاربـة ويمطرونها بالرصـاص، فيصـاب أحـد أفرادها فـي مؤخرتـه، ويظل معلقاً على الأسـلاك الشـائكة، حتى يكتشـفه بطل الرواية، ويجري بينهما حوارطويل يستغرق الرواية من بدايتها حتى نهايتها، كان يتخللـه تيار الوعي والمنولوج الداخلي والارتداد وما إلى ذلك من التقنيات التي تجعلنا نقف علـى قصة ذلـك البطل المحبط الذي كان على علاقة بامرأتين، إحداهما تزوجها مجبراً تحت ضغط والده فأنجبت له صبياً ثم طلقها، والأخرى كان يحبها ويسميها بـ «ذات الثوب الأزرق» فـي شـريط ذكرياته، وهي المـرأة التي تبذل قصارى جهدها من أجل الحيلولة دون سـفره إلى إيران فتستسـلم له، وفيما بعد (في «الضفاف الأخرى») نعلم أنها اسـتطاعت أن تستبقيه أشهراً ثم عاوده الحنين إلى الرحيل، فسافر تاركاً لها ابنه كي تربيه.

ولم يكن الضابط المصاب يسـتطيع العودة إلى المدينة والدخول إلى المستشفى خوفاً من الانتقـام منه لجرائـم ارتكبها في حق كثير من الناس، وهي الجرائم التي يذكره بها بطل الرواية معبراً عن نفوره منه، ولذلك فإنه لم يكن يرغب في مسـاعدته، وعندما يتعفن جرحه ويشـرف على الموت كان أقصى ما يتمناه أن يرأف به بطل الرواية فيدفنه بعد موته.

ب - «**المستنقعات الضوئية**»:

في هذا الجزء من الرباعية نرى «حميدة» المناضل النقابي المحكوم عليه بالسـجن المؤبد مع الأشـغال الشـاقة يغدو صديقاً لـ «عيسى» رئيس السـجانين، ومقرباً من مدير السجن الذي يقضـي فيه عقوبته، ولذلك فإنه يُميّز عن المسـاجين الآخريـن ويحظى بكثير من الاحترام بين زملائه وسـجانيه، خاصة وأنه ينشـر مقالات باسـم مسـتعار وهو «جاسـم صالح»، ويسترجع «حميدة» ذكرياته السـابقة عندما كان حراً طليقـاً فنفهم منها أنه كان يوماً بصحبة زوجته، فرأى شـقيقين ينهـالان ضرباً على أختهما التي لطخت شـرف العائلة، ويغسـلان عارها بقتلها على مـرأى من الناس دون أن يجـرؤ أحد على التدخل وحمايتها من طعناتهما، وتعلق الفتاة عينيها

الضارعتين على «حميدة» دون غيره متوسـلة إليه أن يحميها، فتثور النخوة في صدره ويصرخ في وجه أحد الشقيقين:

«كفى.. دعها تموت»[1]

وفـي فـورة الغضـب يهجم ذلك الشـقيق علـى «حميدة» شـاهراً سـكينه فيتجنـب ضربته ويعود نصل السـكين فينغرز في خاصرته، ويتدخل شقيقه الآخر محاولاً الانتقام لأخيه فيقتله «حميدة» كذلك.

لقـد حـدث كل شـيء فجأة ودون تخطيط مسـبق، ويحكـم على «حميدة» بالسـجن مدى الحياة.

وفـي البداية تتعاطف «حمامة» مع زوجها السـجين «حميـدة» وتحمل راية النضال النقابي بالإنابة عنه، ولكنها ما تلبث أن تتخلى عنه، وتتزوج من صديق له.

وقد استحوذ «حميدة» على إعجاب سجانيه إلى درجة أنه أصبح يحكم في النزاعات التي تنشب بين السجناء أو بين السجانين أنفسهم، وهوما جعل مدير السجن يعجب به، فيصطحبه إلى السينما خفية، وفي قاعة العرض يستطيع «حميدة» أن يفلت من سجانه، ويقيده في مقعده بعد أن يسرق مفتاح القيد من جيبه، ولكنه ما يلبث أن يعود إلى سجانه بمحض إرادته.

جـ - «الحبل»:

«كاظم عبيد» الذي لا نعرف اسـمه إلا في الجـزء الأخير من الرباعية هو بطل هذه الرواية، وقـد كان موظفـاً في «الشـركة الهندسـية للمقاولات»، ثم فصـل من عمله وألصقـت به تهمة سياسـية، فسـجن مدة ستة أشـهر، لا لشـيء إلا لأنه كتب قصيدة شـعر يهجو فيها عبد الكريم قاسم الذي حكم العراق في الستينيات من القرن العشرين، ثم قتل في عملية اغتيال دموية.

ويخـرج «كاظـم عبيد» من السـجن كي يبحث عن عمل فلا يجد أي عمل بسـبب سـوابقه العدلية، ويضطر إلى أن يسـافر إلى الكويت تهريباً دون جواز سـفر عندما تمنعه السـلطات من السفر، ويعمل هنالك في حفر المجاري أسابيع، ثم يعي وضعه بوصفه مستغلاً (بفتح الغين)، ويقرر أن يترك عمله:

(1) إسماعيل فهد إسماعيل: المستنقعات الضوئية. ص62.

«14ساعة عمل... وفي النهاية دينار»[1]!

ويسلم «كاظم عبيد» نفسه إلى الشرطة الكويتية التي تسلمه بدورها إلى الشرطة العراقية حتى يضمن العودة راكباً، ولكن هذه الشرطة تصادر حصيلة جهده في حفر المجاري، فتسلبه مبلغ عشرين ديناراً وقارورة عطر كان يريد أن يقدمها هدية لزوجته، وحينئذ يصبح لصاً يتخذ من «الحبل» أداة يستخدمها للوصول إلى المنازل التي يسرقها، وهي منازل ضباط الشرطة تحديداً.

وبتوظيف تقنية الارتداد يطلعنا الكاتب على ذكريات بطل الرواية الذي كان يعاني من الفقر والظلم والاضطهاد منذ كان طفلاً.

د - «الضفاف الأخرى»:

ينقلنا إسماعيل فهد إسماعيل في هذا الجزء من رباعيته إلى مصنع يضم ألفاً ومئتي عامل ويشكل بؤرة الحدث في الرواية؛ فالعمال يطالبون بحقوقهم في تخفيض ساعات العمل؛ وتحسين ظروف الإنتاج؛ وزيادة الأجور؛ وما إلى ذلك من المطالب والشعارات التي كان يرددها العمال في سياق المد الأيديولوجي الاشتراكي.

وفي غمرة التذمر نرى العمال يخططون لإضراب عام، وهنا يتصدى مدير المصنع للرؤوس المحرّضة والمخططة للإضراب وينسق مع الأمن لاعتقالهم والزج بهم في السجن، وخاصة «أحمد عبدالله» و «كاظم عبيد» و «جعفر علي».

وتقوم «فاطمة» سكرتيرة المدير بدور إيجابي في مؤازرة العمال، خاصة وأنها كانت محل ثقة المدير، أما «كريم البصري» أمين مخزن المصنع فإنه يسعى لنيل ثقة العمال ويأمل أن يقبل مناضلاً بروليتارياً في صفوفهم، ولكن العمال لا يثقون به، بل يعدونه جاسوساً يعمل لحساب المدير، ولذلك فإنه يحقد عليهم ويتهمهم بالدكتاتورية (دكتاتورية البروليتاريا).

ويحصل مدير المصنع على أمر باعتقال أعضاء مجلس العمال المضربين، ويتردد «كريم البصري» في إخبارهم بأمر القرار، فيلجأ إلى حانة قريبة فيشرب متوهماً أن الخمرة سوف تساعده على تحديد موقفه وما إذا كان ينبغي أن ينحاز إلى العمال أم يؤازر مدير المصنع الذي وعده بمنصب رفيع في حال تعاونه معه.

(1) إسماعيل فهد إسماعيل: الحبل. ص46.

وفي غمرة السكر يتخذ «كريم البصري» قراره بأن يحذر أعضاء مجلس العمال وينبههم إلى الخطر المحدق حتى يفروا ويفلتوا من رجال الأمن الذين كانوا يهمون باعتقالهم واحداً واحداً، ولكن الوقت لم يتسع أمامه للاتصال بهم جميعاً، ولذلك فإن أعضاء المجلس يعتقلون كلهم، ماعدا «كاظم عبيد» الذي يتسلل من منزله في الوقت المناسب لحظة كانت الشرطة تطرق بابه، ويلجأ إلى منزل «فاطمة» حيث يختبئ أياماً يستطيع خلالها أن يستغل خبرته في السرقة، فيسطو على منزل مدير المصنع على الرغم من رفض فاطمة واحتجاجها.

ويناور «كريم البصري» فيحاول أن يستميل «الزاير»- رئيس السجانين سابقاً – فيقدم له رشوة مقابل العمل لصالحه بتزويده بأخبار الإضراب، موهماً إياه أن السلطة تثق فيه أكثر مما تثق في المدير، ولكن «الزاير» يصعب عليه أن يخون المدير الذي وظفه في المصنع، ولذلك فإنه يطلعه على نوايا كريم البصري، وحينئذ يفصله من منصبه، فيخسر بذلك جميع الأطراف، بما في ذلك «فاطمة» التي كان يحاول أن يغازلها ويعرض عليها الزواج فترفضه، وينتهي به الأمر إلى التسكع في الحانات والاعتقال بتهمة التعرض للمارة، أما «كاظم عبيد» فإنه يفر من تقريع «فاطمة» ولومها له على سرقة منزل المدير، فيعيد المسروقات، ويعود إلى الكويت حيث كان يعمل أجيراً من قبل.

أما «فاطمة» التي كانت تغزل خيوط الأمل بعودة زوجها الذي ترك لديها ابنه من مطلقته وسافر إلى إيران، فإنها تظل تنتظر حانقة حتى نهاية الرواية.

ثانياً: الأعمال الروائية التي تتناص مع الرباعية:

أ ـ «الوشم» لـ «عبد الرحمن مجيد الربيعي»:

مؤدى هذه الرواية أن «كريم الناصري» المواطن العادي المثقف يعتقل بتهمة سياسية ويقضي في السجن سبعة أشهر، ويعذب حتى يعترف ويوقع على ورقة البراءة والتوبة، وبذلك يخسر «كريم الناصري» نفسه ورفاقه في النضال، وينغمس في بركة آسنة من الإحباط والضياع.

ويحاول «كريم الناصري» أن يبحث عن الخلاص وتجاوز أزمته بالسفر والهروب من المكان؛ أو بالعمل؛ أو بالعلاقات الجنسية أو العاطفية؛ ولكنه يخفق في ذلك كله.

ومن خلال أسلوب التداعي والارتداد نعرف أن «كريم الناصري» قد شغف بـ «أسيل

عمران» التي تعمل مدرسة في مدرسة الناصرية في العراق وتمارس فن الرسم، وضاع ذلك الحب بدخوله المعتقل، وبعد خروجه من السجن يتعرف إلى «مريم عبد الله» الموظفة التي أرغمت على الزواج من رجل مسن، ولكن علاقته بها تنتهي إلى طريق مسدود،ومن مباذله أنه يتعرف بالراقصة المنحرفة «شهرزاد» التي تعمل في النوادي الليلية، وأخيراً ينشئ علاقة مع الفتاة الغضة البريئة «يسرى» آملاً أن تكون منقذة له:

«ترى هل أستطيع بها أن أنقذ موقعي من الخطأ الجديد؟ ها هي أمامي فتاة رائعة، أصابعها عارية، وخدودها بكر، لماذا لا أبدأ معها بداية جادة؟ أغتسل بها منكم جميعاً، من أسيل عمران، من مريم عبد الله، من العالم، من سخفي اليومي المهترئ؟!»[1].

ولكن الإحساس بالاختناق والاستلاب والإحباط والخواء واحتقار النفس يظل يطارده، ولذلك فإنه يقرر أن يبتعد عن «يسرى» ويهرب إلى الكويت متفائلاً بمستقبل أفضل وحياة جديدة، وكأنه يبحث عن ملاذ في مكان ما:

«كلما تأزمت الأمور وتعقدت نهرب منها بحثاً عن بدايات جديدة. هربت من الناصرية إلى بغداد، وسأهرب من بغداد إلى الكويت، وربما من هناك إلى أبي ظبي أو أنقرة، سأكون مطارداً على الدوام!»[2].

ب - «اللص والكلاب» لـ «نجيب محفوظ»:

تبدأ هذه الرواية بخروج «سعيد مهران» من السجن بعد أربع سنوات كاملة قضاها وراء القضبان بتهمة السرقة، وفي فترة عقوبته تتخلى عنه زوجته «نبوية»، فتطلب الطلاق محتجة بسجنه كي تتزوج من «عليش سدرة» الذي كان تابعه و صديقه؛ ولذلك فإن «سعيد مهران» يخرج من السجن وهو مصمم على الانتقام من الخائنين:

«استعن بكل ما أوتيت من دهاء، ولتكن ضربتك قوية كصبرك الطويل وراء الجدران، جاءكم من يغوص في الماء كالسمكة، ويطير في الهواء كالصقر، ويتسلق الجدران كالفأر، وينفذ من الأبواب كالرصاص»[3].

---

(1) عبدالرحمن مجيد الربيعي: الوشم. الدار العربية للكتاب. ليبيا ـ تونس 1977 ص33.
(2) عبدالرحمن مجيد الربيعي: الوشم. ص100.
(3) نجيب محفوظ: اللص والكلاب. دار القلم. الطبعة الأولى. بيروت 1973. ص8.

هكذا كان سعيد مهران يحدث نفسه متوعداً خائنيه بعقاب شديد.

ولكن «عليش سدرة» الذي كان قد احترز، يواجه غريمه متحصناً بأصدقائه من تجار الحارة ومن الشرطة الذين يحاولون أن يقنعوه بالمصالحة، وعندما يطالب بابنته «سناء» ثمرة زواجه من «نبوية» يحضرونها ويخيرونها بين والدها وبين والدتها، فتختار والدتها، وتتنكر لوالدها، وهو ما يضاعف حنق سعيد مهران وإحساسه بالظلم.

ويعود سعيد على أعقابه هائماً على وجهه، ثم يتجه إلى تكية الشيخ «علي جنيدي» المتصوف عسى أن يجد عنده الحل والسلوى والسكينة، ولكن أمله يخيب فيه، فهو لم يقدم له حلاً عملياً إيجابياً ملموساً يعيد إليه ابنته ويعاقب الخونة الظالمين، ولذلك فإنه يغادر «التكية» ويسعى إلى مقابلة رفيقه الصحافي «رؤوف علوان» الذي كان «الصديق والأستاذ، وسيف الحرية المسلول»[1] في نظره منذ أيام الدراسة الجامعية؛ فقد قرأ «تلالاً من الكتب»[2] بإرشاده، وآمن بآرائه الأيديولوجية التي كانت تنتصر للطبقات الشعبية الكادحة، وتحارب الأغنياء وتبيح سرقة أموالهم، ولم يكتف سعيد مهران بالإيمان النظري بتلك الأفكار، بل كان يطبقها في حياته العملية، فكان يبيح لنفسه أن يسرق أملاك الأغنياء.

ولكن «رؤوف علوان» الذي عرف كيف يستفيد من ثورة 1952 بمصر، فتسلق وجنى ثمارها حتى أصبح من الأثرياء، يستقبل «سعيد مهران» في منزله الفخم بفتور بوصفه ممثلاً لماض مخجل غير لائق بمكانته الاجتماعية.

ويتضاعف غضب «سعيد مهران» من تنكر صديقه «رؤوف علوان» فيضيف اسمه إلى قائمة الخونة:

«تخلقني ثم ترتد، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسَّد في شخصي، كي أجد نفسي ضائعاً بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل. خيانة لئيمة، لو اندكَّ المقطم عليها دكاً ما شفيت نفسي»[3].

كذلك يضمر «سعيد مهران» الانتقام من صديقه المرتد الذي دفع به إلى السجن، ووثب إلى أعلى السلم، ولذلك فإنه يغادر منزل «رؤوف علوان» ويعود إليه ليلاً كي يسرق منه ما يمكن سرقته، ولكن «رؤوف علوان» الذي كان يتوقع عودته يكشف أمره، ويهدده بتسليمه

(1) المصدر نفسه. ص38.

(2) المصدر نفسه. ص47.

(3) نجيب محفوظ: اللص والكلاب. ص49.

إلى الشرطة إن عاد مرة أخرى.

يقرر «سـعيد مهران» أن يقتص من الخونة، فيطلب مسدسـاً مـن صديقه «طرزان» صاحب المقهـى الـذي كان يتردد عليه، ثم يتجه إلى منزله القديم الذي اسـتولى عليه «عليش سـدرة»، فيتراءى لـه شبحاً من خلال النافذة فيطلق عليه النار ويفر، ثم يكتشف فيما بعد أن رصاصته لم تصب هدفها، وإنما أصابت رجلاً آخر اسـتأجر البيت منذ فترة وجيزة، أما «عليش سدرة» فقد انتقل إلى حارة أخرى مجهولة.

يحـاول «مهـران» أن ينتقم مـن «رؤوف علوان»، فيدخل منزله، ولكن الحراس يكتشـفونه فيصـوب رصاصة نحوه، ولكنه يصيب شـخصاً آخر، ثم يفر ويختبـئ في بيت المومس «نور» المتعلقة به، بينما كان رجال الشـرطة يبحثون عنه، وكانت الصحف تنشـر صوره بتحريض من «رؤوف علوان» الذي يقود حملة إعلامية محذراً من خطره.

ويفلت «سعيد مهران» من الشرطة بحيل مختلفة، ولكنه في نهاية المطاف يقع في قبضتهم، ويموت برصاصهم في إحدى المقابر المهجورة.

وبذلك يخفق «سـعيد مهران»في الاقتصاص من «الـكلاب» بمفرده، ويموت بوصفه لصاً مجرماً يشكل خطراً على الأمن والاستقرار.

جـ - «ميرامار»[1] لـ «نجيب محفوظ»:

تغزل خيوط هذه الرواية في فندق (بنسـيون) «ميرامار» في الإسكندرية، وهوالفندق الذي ورثتـه «ماريانا» اليونانيـة الأصل التي قتل زوجها في ثورة 1919 فـي مصر، ثم تزوجت رجلاً ثرياً أفلس ذات يوم فانتحر، ولذلك وجدت نفسها تدير هذا الفندق منذ سنة 1925.

لقـد كان يؤم فندق «ميرامـار» عِلْيَةُ القوم وأعيان المجتمع، ولكنـه تدهور في أعقاب ثورة 1952، فأصبح فندقاً متواضعاً يؤمه طلاب الجامعة وبعض الزبائن القدامى الذين يبحثون عن فتات ذكريات العز وفورة الشباب.

ونلتقـط أول خيط في الرواية بقدوم الصحافي الوفدي البليغ المتقاعد «عامر وجدي» إلى الفنـدق وتجاذبه أطراف الحديث مـع «ماريانا» عن ذكرياته في فندقها، ثم يقدم نزلاء آخرون،

(1) نجيب محفوظ: ميرامار. دار القلم. الطبعة الثانية. بيروت 1974.

وهم على التوالي: «طلبة مرزوق» وكيل وزارة الأوقاف السابق، و«سرحان البحيري» وكيل حسابات شركة الإسكندرية للغزل، و «حسني علام» صاحب الأراضي الواسعة في طنطا، و «منصور باهي» المذيع في محطة الإسكندرية.

وبعد تقديم هؤلاء النزلاء واحداً واحداً ينشئ نجيب محفوظ علاقات فيما بينهم من جهة وفيما بينهم وبين «ماريانا» والخادمة «زهرة» الريفية التي أراد أهلها أن يزوجوها من شيخ هرم ففرت والتجأت إلى فندق «ميرامار» كي تعمل وتعيش، من جهة أخرى.

والذي كان يحدد طبيعة هذه العلاقات في الرواية هو ماضي كل نزيل وطبيعة الطبقة الاجتماعية أو الحزبية التي يتعاطف معها.

فإذا كان «عامر وجدي» يتحسر على «الوفد» الذي كان يراه أحق بتولي زمام الأمور في مصر، فإن «طلبة مرزوق» الذي كان أرستوقراطياً يكنّ عداء لحزب «الوفد» ويضمر الحقد على مناصريه من أمثال «عامر وجدي»، وإذا كان «سرحان البحيري» قد أفاد من الثورة الاشتراكية فإن «حسني علام» يضيق ذرعاً بتلك الثورة التي تهدد بتأميم أرضه، وبالتالي فإنه يكن مقتاً كبيراً لـ «سرحان البحيري» المنتمي إلى تلك الثورة.

وإذا كانت «زهرة» – التي ترمز إلى مصر – محط أنظار جميع نزلاء «ميرامار» فإن «سرحان البحيري» يستطيع أن يستحوذ على فؤاد «زهرة» ويغويها، ولكنه يخونها، وينتهي به المطاف إلى الضياع والتأزم الأخلاقي والنفسي الذي يؤدي به إلى الانتحار.

***

وبعد، فإن ملامح التناص الروائي في رباعية إسماعيل فهد إسماعيل يتراءى لنا بوضوح من خلال دراسة التواصل بينها وبين الأعمال الروائية التي لخصناها، وهي تحديداً «الوشم»، و«اللص والكلاب»، و«ميرامار».

وقبل البدء في رصد ملامح هذا التواصل أو التناص الروائي يحسن بنا أن نلفت النظر إلى أننا سوف نتتبع تداخل أو تناص أحداث ومواقف وشخصيات ورؤى فكرية وتقنيات سردية، سواء أكان ذلك التداخل أو التناص بوعي المبدع أم بغير وعيه، وذلك تحدده طبيعة المخزون الأدبي الذي ترسّب في ذاكرة ذلك المبدع، وهو المخزون الذي يتغذى بقراءات المبدع للنصوص الروائية أو بقراءاته النقدية عن تلك النصوص.

1 - تناص الأحداث:

يتراءى لنا في إفادة إسماعيل فهد إسماعيل من رواية «الوشم» في رباعيته.

إن بطل «الوشم» كما رأينا من خلال تلخيص الرواية، يعتقل بتهمة سياسية، وينكل به في السجن حتى يجبر على الاعتراف والتوقيع على البراءة والتوبة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى بطل رواية «الحبل» الذي يسجن بالتهمة ذاتها، ويعذب ويعترف ويوقع ورقة التوبة على نحو ما وقع «كريم الناصري».

كما أن كلاً من بطلي «الوشم» و«الحبل» يخرجان من السجن ويحاولان التأقلم مع المجتمع والحياة دون جدوى؛ وإذا كان «كريم الناصري» في «الوشم» يستقيل من وظيفته فإن «كاظم عبيد» يفصل من عمله، وهو ما يعني أن كلاً منهما كان يعاني من مشكلة العمل، وإذا كان «كريم الناصري» قد هاجر إلى الكويت فإن «كاظم عبيد» يهاجر إلى الكويت أيضاً، وإذا كان «كريم الناصري» ينغمس في علاقات عاطفية أو غرائزية مع نساء كثيرات بدافع البحث عن مهرب من أزمته، فإن «كاظم عبيد» ينشئ علاقات عاطفية عرضية مع ثلاث نساء، وإذا كان «كريم الناصري» يخفق في علاقاته العاطفية، فإن «كاظم عبيد» يمنى بالإخفاق والعجز عن بناء علاقة سوية ناجحة مع المرأة أيضاً.

وكما تتناص رواية «الحبل» مع «الوشم» فإن رواية «المستنقعات الضوئية» تتناص معها أيضاً في بعض الأفعال الجزئية، كأن يكتب «كريم الناصري» مقالاته باسم مستعار يغيره «بين وقت وآخر»[1]، ويكتب «حميدة» كذلك مقالاته وينشرها باسم مستعار هو «جاسم صالح»[2].

2 - تناص الشخصيات والمواقف:

إذا كان التناص في أحداث الرباعية يعد تناصاً مضمراً، فإن التناص في بعض شخصياتها ومواقفها يعد تناصاً صريحاً، وذلك باعتراف إسماعيل فهد إسماعيل نفسه؛ فهو يذكر في الكلمة التي صدر بها رواية «الضفاف الأخرى» أن «ضيف الحدث» كريم البصري «مستوحى إلى حد ما من شخصية «كريم الناصري» بطل رواية «الوشم» للكاتب العراقي عبدالرحمن

(1) عبدالرحمن مجيد الربيعي: الوشم. ص11.

(2) إسماعيل فهد إسماعيل: المستنقعات الضوئية. ص49.

مجيد الربيعي»[1].

فإذا كان «كريم الناصري» يمثل نموذج المثقف الذي ينتمي إلى الحركة الطلائعية العراقية دون أن «يحمل الإيمان الصادق»[2] الذي يزوده بالطاقة الروحية على الصمود والمقاومة، فينهار ويسقط في بركة الندم وتأنيب الضمير واجترار الإحباط، فإن «كريم البصري» هو الآخر لم يكن مؤمناً بالحركة العمالية، ولذلك نراه ينهار ويسقط باعترافه في السجن ووشايته بزملائه، وباستجابته لإغراء مدير المصنع الذي وعده بمنصب مناسب إذا اتخذ موقفاً مناهضاً للعمال، ثم يعاني من الإحساس «بالمهانة الدبقة»[3] واحتقار النفس، ويحاول أن يستعيد «شرف النضال»[4]، ولكن العمال ينبذونه ويرفضون التعاون معه.

ولعل إسماعيل فهد إسماعيل أفاد كذلك في رسم شخصية «كريم البصري» من شخصية «سرحان البحيري» في رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ؛ لأنَّ «سرحان البحيري» أيضاً كان يدافع عن الثورة أمام نزلاء الفندق، ولكنه في الوقت ذاته كان يريد أن يستفيد منها، فيعمل في السوق السوداء مهرباً المواد النسيجية، وعندما يخفق في علاقاته العاطفية، ويخفق في مشروع تهريب المواد من الشركة التي كان موظفاً فيها، ويفتضح أمره أمام «زهرة» وأمام رؤسائه في الشركة، يحس بالضياع والإحباط ويقدم على الانتحار.

إن «سرحان البحيري» يعد نموذجاً آخر للمنافق الأيديولوجي الذي ينتمي إلى الثورة دون قناعة حقيقية، وهو ما يشير إليه نجيب محفوظ صراحة من خلال الحوار الذي يديره بين «سرحان البحيري» و«منصور باهي» المذيع الذي يذكره على النحو الآتي:

«- سأطالبك يوماً بإطلاعي على أسرار الإذاعة!

ـ بكل سرور يا رجل المصطبة العتيدة التي لم أنعم بالجلوس عليها.

وبإيجاز حدثني عن عمله بشركة الإسكندرية وعضوية مجلس الإدارة وعضوية الوحدة الأساسية. وقلت له:

- يا له من حماس جميل يعد درساً للمتواكلين.

---

(1) إسماعيل فهد إسماعيل: الضفاف الأخرى. ص6.

(2) محمد الجزائري: رواية السقوط السياسي والإحباط. ملحقات رواية «الوشم». ص112.

(3) إسماعيل فهد إسماعيل: الضفاف الأخرى. ص198.

(4) المصدر نفسه. ص 206.

فنظر إلي بإمعان، ثم قال:

- إنه طريقنا للمشاركة في بناء عالمنا الجديد.

- آمنت بالاشتراكية من قبل الثورة؟

- الحق أني آمنت بها مع الثورة.

ودغدغني ميل إلى مناقشة إيمانه ولكنني كبحته»[1].

ومن المواقف التي يستعيرها إسماعيل فهد إسماعيل في رباعيته على سبيل التناص، موقف تنكر الزوجة لزوجها السجين وخيانتها له؛ فهذا الموقف الدرامي المفعم بالتوتر والصراع والتمزق يستعيره الكاتب في رباعيته من «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ -على الأرجح - ومن «الوشم» لعبد الرحمن مجيد الربيعي.

ففي «اللص والكلاب» تتخلى «نبوية» عن «سعيد مهران» زوجها ووالد ابنتها، وفي «الوشم» تتخلى «أسيل» عن «كريم الناصري» على الرغم من العواطف الإنسانية والعقيدة الأيديولوجية التي كانت تشد بينهما، وهو ما يحدث لـ «حميدة» بطل رواية «المستنقعات الضوئية» الذي تتعاطف معه زوجته عند دخوله السجن، وتحمل راية النضال بالإنابة عنه، ولكنها ما تلبث أن تتخلى عنه وتتزوج من أحد أصدقائه المخلصين: «تعالي يا جحافل التتار... أنا لن أخشاك ما دامت تعاويذي ابتهالات تفتق فوه حبيبتي عنها ليحميني...لكنها طلقتني وتزوجت أخلص صديق لي. أما جاءت إلي. أنا في السجن وجاءت إلي:

- لو أنك محكوم سنة... سنتين... عشر لانتظرتك...

لكنك كما تدري.

- بالسجن المؤبد.

- هي تطلب الإذن منك... الطلاق.

طلب أدبي. وهل أن رفضي يغير من واقع الأمر؟! طلقتك يا حمامة وديعة...يا ضفدعة المياه الآسنة!» [2]

---

(1) نجيب محفوظ: ميرامار. ص105.

(2) إسماعيل فهد إسماعيل: المستنقعات الضوئية. ص9-10.

فهـذا الموقـف، كما نرى، لا يختلف عن موقف خيانة «نبوية» لـ «سـعيد مهران» أو موقف خيانة «أسيل عمران» لـ «كريم الناصري».

وفي هذا السـياق يمكن أن نسـجل الموقف من المثقف كذلك؛ فهذا الموقف يكاد يكون واحداً في «ميرامار» وفي «الوشم» وفي الرباعية.

فالمثقف في هذه الأعمال جميعاً متذبذب نرجسي، لا يستقر على أرض صلبة، وهو عبثي متمرد ولكن تمرده يصطدم بصخرة القوى المستبدة المتعسفة فيتلاشى.

ويمكن أن نتمثل هنا بشـخصية «منصور باهي» الذي يعرض الزواج على «درية» التي كان يحبهـا قبل زواجهـا من صديقه «فوزي»، وعندما يسـجن زوجها يتودد إليهـا، ويريد أن يحيي ذلك الحب القديم المكبوت، فتستجيب لـه، وخاصة بعد أن تتلقى رسـالة من «فوزي» يؤكد فيها منحها حرية التصرف في مسـتقبلها[1]، بل إن «درية» تتعلق به وتفتقده، فتضطر إلى زيارته في مبنى الإذاعة، ولكنها تفاجأ به يرفضها على الرغم من أنها كانت حبه «الأول وربما الأخير في هذه الدنيا»[2]، على حد تعبيره.

كما يمكن أن نتمثل بشخصيات المثقفين السلبيين في «ثرثرة فوق النيل»[3] لنجيب محفوظ كذلك.

وهـذا النموذج كذلـك يطالعنا بقوة في رواية «الوشـم»، وهوالنموذج الـذي تمثلنا به منذ قليـل بوصفـه منافقاً أيديولوجياً؛ ويمكن أن نتمثل به بوصفه نموذجاً للمثقف السـلبي، خاصة وأن عبـد الرحمـن مجيـد الربيعي يلفـت نظر القـارئ إلى هذا البعـد في بناء شـخصية «كريم الناصـري» من خـلال الحوار الذي يجريه بينـه وبين صديقه «علوان الحـلاق» الذي يعبر عنه ضيقه بجدل المثقفين العقيم:

«هل عدتما لمناقشة هذه النظريات الجوفاء؟ إن الواقع غير الأقوال التي تثرثران بها دائماً، وهي التي قادتنا إلى هذا الفشل الذي نرضعه الآن! إن سبب بلائنا أنتم أيها المثقفون، لماذا لا تتركوننا وشأننا وترفعون عنا وصايتكم التي لا نريدها؟!»[4]

(1) يرجع إلى «ميرامار». ص134.

(2) المصدر نفسه. ص137.

(3) يرجع إلى «ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ. مكتبة مصر. القاهرة 1966.

(4) عبدالرحمن مجيد الربيعي: الوشم. ص25.

ومن نافل القول أن نعود فنذكر تذبذب شخصية «كريم البصري» في «الضفاف الأخرى» وشخصية بطل «كانت السماء زرقاء»، ذلك الرجل الذي كان متردداً بين السفر وبين «ذات الثوب الأزرق».

3 - تناص الرؤى الفكرية:

هذا النمط من التناص يصعب تحديد مصدره بدقة، ولكن الذي يؤنسنا إلى مصادره الروائية هو حضور الأنماط الأخرى المستقاة من «الوشم» و«اللص والكلاب» و«ميرامار» على نحو ما رأينا من قبل، وطالما أن هناك رؤى فكرية كثيرة في الرباعية تماثل الرؤى الواردة في الروايات المذكورة فإننا نرجح أن تكون من قبيل التناص.

أ - فكرة التعويض عن الإخفاق:

وهي الفكرة التي تطالعنا في «الوشم» وفي «ميرامار» وفي «كانت السماء زرقاء».

ففي «الوشم» يريد «كريم الناصري» أن يعوض عن سقوطه الأيديولوجي وتخاذله واهتزاز ثقته بنفسه بالسفر إلى أي مكان، وهو يعي ذلك جيداً، ويعبر عنه صراحةً:

«كلما تأزمت الأمور وتعقدت نهرب منها بحثاً عن بدايات جديدة. هربت من الناصرية إلى بغداد، وسأهرب من بغداد إلى الكويت، وربما من هناك إلى أبي ظبي أو أنقرة»[1].

وهذا التعويض نجده كذلك في «ميرامار» لنجيب محفوظ، حيث نرى «حسني علام» الذي كان يعوض إحساسه بالرتابة وتتابع الليل والنهار «في إصرار غبي»[2] ـ على حد تعبيره ـ بركوب السيارة والسير بها في الاتجاهات المجهولة، أو بالانغماس في علاقات عاطفية مبتذلة.

وهذه الفكرة ذاتها تطالعنا بقوة في «كانت السماء زرقاء» لإسماعيل فهد إسماعيل؛ فبطل هذه الرواية ـ كما رأينا من قبل ـ يهفو إلى السفر إلى إيران تعويضاً عن إفلاسه الروحي وإخفاقه في زواجه[3].

---

(1) عبدالرحمن مجيد الربيعي: الوشم. ص100.

(2) نجيب محفوظ: ميرامار. ص85.

(3) يرجع إلى رواية «كانت السماء زرقاء». ص25-26 على سبيل المثال.

ب - فكرة تسويغ الجرم:

تتـراءى لنا هـذه الفكرة في «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ، من خلال «رؤوف علوان» الذي كان يسـوغ سـطو الفقراء على أموال الأغنياء، ومن خلال «سـعيد مهـران» الذي مارس سـرقة الأغنيـاء بتوجيـه من «علوان»، كمـا مر في تلخيـص الرواية، وهي الفكـرة التي تطالعنا بوضوح في الرباعية، من خلال «كاظم عبيد» الذي كان يسـوغ سـرقة ضباط الشرطة في رواية «الحبل» بوصفهم الوجه السـافر للقمع والاضطهاد السـلطوي، فضلاً عن انتقامه من الشـرطة التي سلبته «حصيلة العمر»[1]، أي حصيلة عمله بالكويت، وهو عشرون ديناراً.

وإسماعل فهد إسماعيل يضخم هذه الفكرة؛ فيجعلها دافعاً رئيساً من دوافع سلوك «كاظم عبيـد»، وهـو مـا يوحي بـه عنوان الروايـة «الحبـل» ؛ لأن بطل الروايـة الذي أصبـح لصاً كان يستخدم الحبل في الدخول إلى بيوت الضباط.

وفي «الضفاف الأخرى» تطالعنا هذه الفكرة من خلال شـخصية «كاظم عبيد» كذلك؛ فقد كان منحازاً إلى صفوف العمال في صراعهم مع مدير المصنع، ولذلك أراد أن يسـتثمر خبرته في السـرقة ويسـطو على منزل مدير المصنع لإرباكه نفسـياً ولتزويد العمال بما يحتاجون إليه من أموال، ويسمي «كاظم عبيد» عمله «عنفاً ثورياً»[2] مشروعاً.

ج - فكرة الحل الانفرادي:

تتـراءى لنا هذه الفكـرة في «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ بقوة؛ فبطل الرواية «سـعيد مهران» الذي يخفق في اسـتعادة حقوقه وإنزال العقاب بالخونة بوسـاطة القانون أو بوسـاطة الأسـاليب الودية يلجأ إلى إسـتراتيجية الحل الانفرادي في مواجهة الخونة، وبالتالي مواجهة الانحـراف أو الفسـاد الاجتماعـي، ولكن هـذه المواجهة العقيمـة التي تفتقر إلـى التكافؤ في موازين القوى تنتهي به إلى الموت في المقبرة.

إن «سـعيد مهران» يريد أن يقتل غريمه «سـدرة» وزوجته الخائنة «نبوية» اللذين حرماه من ابنتـه «سـناء» التي كانت تمثل خشـبة النجاة في حياتـه المتلاطمة الأمـواج، فتطيش رصاصته وتخترق صدر السـاكن الجديد البريء الذي اسـتأجر البيت بعد فرار الخائنين، ويريد «سـعيد

(1) إسماعل فهد إسماعيل: الحبل. ص47.

(2) إسماعيل فهد إسماعيل: الضفاف الأخرى. ص249.

مهران» أن يقتل «رؤوف علوان» الوصولي المنافق الذي غزل خيوط مأساته، فتطيش رصاصته مرة أخرى وتصيب خادمه البريء.

إنـه حظ متعثر، ومأسـاة تضاف إلى مآسـيه، وتعمق أوجاعه، وتضـخ الملح على جروحه، وكأن نجيب محفوظ «يتعمد إفشال سعيد في كل مرة إلى أن يدرك سعيد أن الخلل في قراره، والخطأ في فلسفته ورؤيته، وهي أنه من الحماقة أن يحارب فرد واحد مجتمعاً أو عالماً كاملاً بمسدسه»[1].

تطالعنا هذه الرؤية الفكرية ذاتها في رواية «المستنقعات الضوئية» بوصفها موظفة بوساطة تقنيـة التنـاص المضمـر، وذلـك من خـلال شـخصية «حميـدة» الذي يلجـأ إلى إسـتراتيجية دونكيشوتية عبثية في مواجهة الخلل الاجتماعي والخلل السياسي.

يرتكـب «حميـدة» جريمة قتل مصادفة دفاعـاً عن فتاة ضحية للقهـر الاجتماعي، لا تربطه بها أي صلة، سـوى صلة الإنسـان، وكانت النتيجة أنه حكم عليه بالسـجن المؤبد مع الأعمال الشاقة.

وفي السجن يتدخل «حميدة» مرة أخرى كي يصلح الخلل فضاً للنزاع بين سجانَيْنِ، وهما «عيسـى» و«الزاير» رئيس السـجانين، فيضرب رئيس السـجانين[2]، وهـو لا يبالي بأي عقاب آخر، ما دام قد حكم عليه بالسجن المؤبد.

وكما كان «رؤوف علوان» في «اللص والكلاب» يتتبع أخبار «سعيد مهران» ويحذر الناس مـن خطره بالعناوين الكبيرة التي كانت تتصدر الصفحـات الأولى في جريدته، راح «حميدة» يتصور العناوين المناسـبة التي تتصدر المقالات التي سـوف تدبج في وصف فضه للنزاع بين السجانين[3].

وأيـاً ما يكون الأمر، فإن كلّاً من «سـعيد مهـران» و«حميدة» يلجأان إلـى الحل الانفرادي الدونكيشـوتي الذي ينتهي بهما إلى طريق مسـدود، وهذا التماثل في الرؤية لم يأت عرضاً أو من باب «وقع الحافر على الحافر»، وإنما جاء من قبيل التناص المضمر.

لقد وظف إسماعيل فهد أسماعيل تقنيات السرد المعاصرة متمثلاً آخر الإنجازات الجمالية

---

(1) الدكتور أحمد الزعبي: في الإيقاع الروائي. دار المناهل. الطبعة الأولى. بيروت 1995. ص103.

(2) يرجع إلى «المستنقعات الضوئية «لإسماعيل فهد إسماعيل. ص23-24.

(3) يرجع إلى المصدر نفسه. ص25.

التـي حققتهـا الروايـة الأوربيـة الجديدة، وخاصـة في أعمـال «آلان روب غرييـة» و«جيمس جويس» و«بروست»، ونعني بتلك الإنجازات ما يتصل بتقنيات تيار الوعي والارتداد والحوار الداخلي وتفتيت الزمن وما إلى ذلك من تقنيات السرد الجديدة.

وقد وظف إسـماعيل فهد إسماعيل هذه التقنيات السـردية باقتدار ومهارة، بدءاً من روايته «كانت السـماء زرقـاء» وهي الرواية التـي امتدحها «صلاح عبد الصبور» عنـد صدورها بداية الثمانينيات أو نهاية السـبعينيات، وعدها مؤكدة لعلائم «التحول»[1] الكبير الذي كانت تشـهده الروايـة العربيـة آنذاك، وخاصة في أعمال نجيب محفوظ؛ وفي «رجال في الشـمس» لغسـان كنفاني؛ و«سداسية الأيام الستة» لإميل حبيبي.

ولذلك فإننا لا نسـتطيع أن نعد توظيف هذه التقنيات في رباعية إسـماعيل فهد إسـماعيل مـن قبيـل التناص الجمالي أو تناص تقنيات السـرد، ولا نسـتطيع أن نزعم تحديد مصادر هذه التقنيات في هذا المقام، وما إذا كان إسـماعيل فهد إسـماعيل قد اسـتقاها من «الوشم» أو من «اللـص والـكلاب» أو من «ميرامـار» أو من «ثرثرة فوق النيل» على سـبيل المثـال، لأن هناك احتمـالاً يظل قائماً وهو أن يكون قد اسـتقاها من مصادرهـا الروائية الأوربية المعاصرة أو من قراءاته النقدية.

ولكننـا نتخلـى عن هذا التحفظ عندما يتعلق الأمر بتقنيـة تعدد الأصوات أو تعدد وجهات النظر، وهي التقنية التي وظفها إسـماعيل فهد إسـماعيل في «الضفاف الأخرى» مسـتفيداً من رواية «ميرامار» التي نشرت قبلها بطبيعة الحال.

إن إسـماعيل فهد إسـماعيل في «الضفاف الأخرى» يقدم شـخصياته التـي تتصدر فصول الرواية على نحو ما فعل نجيب محفوظ في «ميرامار» تماماً، بدءاً بـ «فاطمة» ومروراً بـ «كاظم عبيد» و«كريم البصري» و«الزاير»، وانتهاء بـ «فاطمة» كذلك.

وكل شـخصية من هذه الشـخصيات تعبر عن آرائها في الأحداث وفي شـخصيات الرواية الأخـرى، وهو ما يتيح تعدد الأصوات ووجهات النظـر بدلاً من هيمنة صوت واحد أو وجهة نظر واحدة في الرواية، على نحو ما نرى في الرواية الكلاسيكية الأوربية أو العربية.

---

(1) يرجع إلى مقدمة رواية «كانت السماء زرقاء» بقلم صلاح عبدالصبور، وهي المقدمة التي صدرت بها الرواية نفسها. ص7-11.

وهـذا المنهـج هو منهج بنـاء «ميرامـار «بعينها؛ فنجيـب محفوظ يقدم شـخصيات روايته بـدءاً بـ «عامـر وجدي» كذلك، ومروراً بكل من «حسـني علام» و«منصور باهي» و«سـرحان البحيري»، ويتيح الفرصة أمام كل شخصية من هذه الشخصيات كي تعبر عن وجهة نظرها في الأحـداث والمواقف والشـخصيات الأخرى، وهو ما يجعلنا نقول بإدخـال هذه التقنيات في بناء «الضفاف الأخرى» ونحن مطمئنون.

وهنـاك تقنيـة أخرى تتنـاصّ في رواية «الحبـل»، وهي لا تقل أهمية عن تنـاص تقنية تعدد الأصوات أو تعدد وجهات النظر، ونعني بها تقنية طباعة الحروف بحجمين مختلفين.

ذلـك أن عبـد الرحمـن مجيد الربيعي سـبق لـه أن وظف هـذه التقنية في «الوشـم» فكتب الفقرات التي استخدم فيها الوعي أو الارتداد أو الحوار الداخلي بحروف بارزة عميقة مختلفة عن حروف الفقرات التي كانت متصلة بزمن السرد، وهو ما حاول إسماعيل فهد إسماعيل أن ينفذه في كتابة رواية «الحبل»، ولكن «دار المدى» كما يبدو لم تستطع أن تحقق رغبته التي عبر عنها صراحة بعد الإهداء مباشرة، فسجل الملاحظة الآتية:

«من أجل زيادة الإيضاح، ارتأينا أن يكتب السرد بحروف بارزة، أما الحوار والتداعي الحر فقد كتب بحروف عادية»[1].

وليس من شك في أن إسماعيل فهد إسماعيل أفاد من هذه التقنية التي وظفها عبد الرحمن مجيد الربيعي.

هناك خامات روائية كثيرة إذن اسـتقاها إسماعيل فهد إسماعيل من «الوشم» لعبد الرحمن مجيـد الربيعـي، أو من «اللـص والكلاب» و«ميرامـار» لنجيب محفوظ خاصـة، وأدخلها في رباعيته، موظفاً إياها على سـبيل التناصّ المضمر، سـواء أكانت تلك الخامات شكلية جمالية أم فكرية.

وهذا لا ينفي أن يكون إسـماعيل فهد إسماعيل قد أفاد من خامات روائية أخرى عالمية أو عربية، ولكن المؤكد أن الخامات المقتبسة أو المستوحاة من الروايات الثلاث المذكورة تمثل أكثر مصادر التناصّ ثراء بالنسبة إلى الرباعية.

وربما كان سـر هذا الثراء في زخم التناص الروائي في الرباعية يكمن في البحث الدؤوب

(1) إسماعيل فهد إسماعيل: الحبل. ص6.

عـن هوية إبداعية من قبل كاتب شـاب؛ فإسـماعيل فهد إسـماعيل كان في فتـرة كتابة الرباعية يبحـث عن «هوية انتماء أيديولوجي»[1]، وهو نفسـه يعترف بذلـك صراحة، فيذكر أن الأجزاء الأولـى مـن الرباعية خاصة كانت تتسـم بـ «سـيادة واضحـة لخليط من الخطابـات الوجودية والعبثية وهامش من الفكر الماركسـي وآخر من الفكر القومي»[2]،وليس من شـك في أن هذا البحث عن الانتماء الأيديولوجي يلازمه ويوازيه بحث آخر أكثر أهمية، وهو البحث عن هوية جماليـة أو فنيـة أو«تيماتيـة»، وهو ما يطالعنا فـي الرباعية في صورة تناصّ في تقنيات السـرد؛ وتناصّ في الشخصيات والمواقف؛ وتناص في الأحداث.

إلا أن زخم التناص في الرباعية لا ينفي تميز إسـماعيل فهد إسـماعيل، وخاصة في طبيعة أداة التعبيـر المركـزة الصارمة المتوترة، وفي الواقعية المتفردة التي تسـقط الأقنعة الزائفة التي كانت تحجب وجه الطبقة العربية الوسـطى، ولا سـيما شـريحة المثقفين ومكابداتهم أوجاع الاغتراب في السبعينيات من القرن العشرين.

وبنـاء على ذلك كله فإننا نخلص إلى إن إسـماعيل فهد إسـماعيل فـي الرباعية قد لجأ إلى التناصّ الروائي لتأكيد إستراتيجية خطابه الروائي وسياقاته المتميزة، وهو ما يجعله واحداً من الكتاب الروائيين الخليجيين الذين أرهصوا بإدراك طبيعة العصر الذي يتسـم بكسـر الحواجز وتخطي الحدود النوعية والمنهجية للمعارف والفنون بغية التواصل والتواشـج والتوالج فيما بينها؛ إسهاماً في صياغة بنية ثقافية جديدة، دون أن يدروا أنهم يدرون.

* * *

---

(1) الدكتور مرسل فالح العجمي: إسماعيل فهد إسماعيل (ارتحالات كتابية). منشورات رابطة الأدباء في الكويت. الطبعة الأولى. الكويت 2001 ص14.

(2) المرجع نفسه. ص14.

أطروحة الحرية في رواية «وجوه في الزحام»
لـ «فاطمة يوسف العلي»

تعد رواية الكاتبة الكويتية فاطمة يوسف العلي «وجوه في الزحام»[1] رواية نسوية رائدة في تاريخ الرواية الكويتية؛ إذ إن أول طبعة لها نشرت سنة 1971، وبذلك مهدت الطريق أمام كاتبات كويتيات أخريات من أمثال عزيزة المفرج، ونورية السداني، وخولة القزويني، وخلود عبد المحسن الشارخ، وفايزة شويش السالم، وهديل الحساوي، وغيرهن، وهذا لا ينفي – بطبيعة الحال – إفادة هؤلاء الكاتبات من أعمال وتجارب كاتبات وكتاب آخرين، سواء أكانوا عرباً أم أجانب.

ومن هنا تكتسب هذه الرواية قيمة تاريخية تضاف إلى قيمتها الأدبية التي ينبغي أن تثمن في سياقها التاريخي بوصفها أول تجربة روائية نسوية كويتية، وتوازن مع التجارب الأولى أو الباكورات النسوية في أمكنة وأزمنة أخرى، كتجارب أليس البستاني في روايتها «صائبة»[2]، وزينب فواز في روايتها «حسن العواقب»[3]، وسميرة خاشقجي (بنت الجزيرة العربية) في روايتها «بريق عينيك»[4]، وحصة جمعة الكعبي في روايتها «شجن بنت القدر الحزين»[5]، وفوزية رشيد في روايتها «الحصار»[6]، وغيرها من التجارب النسوية الدائرة في الأدب العربي الحديث.

وبديهي أن موازنة رواية نشرت مطلع الثمانينيات من القرن العشرين برواية نشرت مطلع العقد الأخير من القرن التاسع عشر فيه إجحاف بالروايتين معاً، ولكن الموازنة القائمة على

(1) فاطمة يوسف العلي: وجوه في الزحام. طبعة خاصة. الكويت 2004

(2) نشرت سنة 1891 بحسب ما يذكر الدكتور جابر عصفور في بحثه عن «ابتداء زمن الرواية: ملاحظات منهجية». ضمن كتاب «الرواية العربية.. ممكنات السرد». أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر/ 11 – 13 ديسمبر 2004. دولة الكويت. منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 2006 ص 122

(3) نشرت سنة 1895 كما يذكر الدكتور جابر عصفور أيضا. الصفحة نفسها.

(4) نشرت سنة 1963 كما ورد في «معجم الكتّاب الروائيين في الخليج العربي» للدكتور الرشيد بوشعير. مطبعة الصحابة. العين. الطبعة الأولى 2006 ص 44

(5) نشرت سنة 1992. ص 23 من المرجع نفسه.

(6) نشرت سنة 1983. ص 92 من المرجع نفسه.

مراعاة فروق السياقات التاريخية لكل عمل على حدة يظل مشروعاً.

أيـاً مـا يكون الأمر، فإن رواية فاطمة يوسـف العلي تتلخص في كـون «أبو خالد»الموظف الإداري الذي ينتمي إلى الطبقة الوسـطى يحاول أن يمنع ابنتيه «أحلام» و«منى» من الالتحاق بالجامعـة، بدعـوى الخوف على مسـتقبلهما، مفضلاً لهمـا الحياة الزوجية المسـتقرة، ولكنه مـا يلبث أن يسـمح لهما بمواصلة الدراسـة بعد إلحاحهما وإلحاح زوجتـه، فضلاً عن إلحاح «محمـد» خطيب ابنتـه «أحلام»، الذي قرر أن يسـافر إلى «لندن» كي يواصل دراسـاته العليا، على أن يتم حفل الزفاف بعد تخرجه وتخرج خطيبته.

وفـي «لندن» يغرق «محمد» في حياة اللهو، فيبذر معظم أموال المرحوم والده شـقيق «أبو خالـد»، وبعـد إخفاقه في الدراسـة يعود إلى الكويت معتمراً قبعة وممسـكاً بيـد «ليزا» زوجته الإنجليزية الشـقراء التي أنسـته ابنة عمه الوفية «أحلام» التي قررت أن تستقبله في المطار على الرغم من تخليه عنها، ولكنها تفاجأ بزوجته «ليزا» التي لم تكن تعرف عن ارتباطه بها، فتوشك أن تنهار في المطار، بينما كان «جاسـم» أخوه الذي سـبق له أن طلب يد «منى» فصدّه والدها، يسخر منها متشفيّاً.

ونرى «محمد» يحاول جاهداً أن يجعل زوجته الإنجليزية تتأقلم في الكويت دون جدوى، فينفصل عنها، ويتقرب من «أحلام» محاولاً التكفير عن ذنبه في حقها، فيطرق باب منزل أهلها عندما كانت تحتفل بإعلان خطبتها لرجل آخر، وهنا يفقد «محمد» صوابه ويصاب بالجنون.

ولـن نقف هنـا عند موضوع الـزواج من الأجنبيات وآثـاره الاجتماعية، كما يستشـف من تلخيص هذه الرواية، لأنه يعد موضوعاً محليّاً هامشيّاً بالقياس إلى أطروحة الحرية التي تطغى على هذا العمل وتوظف جوهر الخطاب الروائي للتعبير عنها.

وتتراءى لنا أطروحة الحرية في هذه الرواية في سياق تاريخي معين، إقليميّاً وعالميّاً؛ وهو سـياق اجترار مرارة نكسـة 1967 التي نتجت عن مواجهة إسرائيل عسكرياً، وهو سياق محلي يشـمل الأقاليم العربية برمتها، ويتسـم بكونه فرصة لإعادة النظر في سائر الأنساق الاجتماعية والثقافية والسياسـية التي تضافرت جميعاً فإفراز تلك النكسة التي هزت ضمير الأمة وحفرت في تضاريسه ندوباً وأثلاماً وأخاديد عميقة ما تزال آثارها ماثلة في الوجدان العام حتى الآن.

وقد واكب هذا السـياقَ التاريخي الإقليمي سياقٌ عالمي يتمثل في المد الفكري الوجودي

الذي يمجد الذات الفردية، ويحث على التقوقع والانطواء والتحرر من جميع القيود الأخلاقية والاجتماعية، وهو ما يلمس بوضوح في حركة الخنافس (الهيبز) التي استقطبت أعداداً كبيرة من الشباب الذين أطلقوا شعورهم ولحاهم وتحللوا من كل الالتزامات الاجتماعية والأخلاقية باحثين عن معنى يسوغ الحياة التي أصبحت خاوية بلهاء في نظرهم.

وعلى الرغم من أن هذه الحركة كانت على صلة وثيقة بالفلسفة الوجودية التي روج لها في تلك الفترة كل من «سارتر» و«كامو» و«ولسن» وغيرهم، فإنها كانت تعبيراً منحرفاً عن جوهر الفلسفة الوجودية التي كانت تدعو إلى الحرية الإيجابية المسؤولة[1].

وما يؤنسنا إلى ارتباط «وجوه في الزحام» بهذا السياق التاريخي الإقليمي والعالمي أن هناك كثيراً من المواقف الروائية التي تعبر بأساليب تكاد تكون مباشرة عن هذا الارتباط.

فأبو خالد يطالعنا منذ البداية بوصفه نموذجاً للمواطن العربي العادي المسيّس الذي يتفاعل مع القضايا العربية المصيرية، وفي مقدمتها قضية فلسطين، تفاعلاً تلقائيّاً صادقاً، ولذلك نراه يحرص على مقابلة أصدقائه بـ «ديوانيته» كي يناقش معهم ما يطرأ على الساحة العربية والعالمية بشأن الصراع العربي الإسرائيلي:

«قال: لم يعد ممكناً الانتظار أطول مما انتظرنا، إن أمام العرب اليوم أحد طريقين لا ثالث لهما: الحرب من أجل الثأر للكرامة والحق واسترداد الأرض المغتصبة، أو الوقوع في الذل والعار والتسليم بالهزيمة في قبول مشاريع السلام، أو بمعنى أدق، المشاريع الاستسلامية.

تعمد صديقه أبو فيصل إثارته:

– لقد نسيت شيئاً يا أبا خالد!

– نسيت ماذا يا أبا فيصل؟!

– أن أملنا كبير في صديقنا الاتحاد السوڤيتي، لحل قضيتنا وإعادة اللاجئين إلى ديارهم.

انتفض أبو خالد كمن لسعته أفعى، وقال بانفعال واضح:

– هذا ليس صحيحاً أبداً يا إخوان، الصحيح هو ما يقوله المثل: ما حك جلدك غير

---

(1) يرجع إلى «الوجود والعدم» لجان بول سارتر. ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي. منشورات دار الآداب. الطبعة الأولى. بيروت 1966

ظفرك..» [1].

وفي غمرة هذا الانشغال بهاجس تحرير الأراضي العربية المحتلة و«الثأر للكرامة» يتراءى طرف خيط قوي من خيوط أطروحة الحرية، وهو خيط حرية المرأة، الذي يشكل ظهوراً فاقعاً في نسيج هذه الأطروحة في بالرواية.

فأبـو خالد الذي كان مهووسـاً بقضايـا التحرر العربي في «ديوانيته» يصـادر حرية ابنتيه في مواصلـة تعليمهمـا الجامعي، وهو ما يفضـح تناقضه ومنهجه الفكـري المتهافت الذي كانت «أحلام» تلمح إليه في حوارها معه محاولةً تليين موقفه:

« - أيـة دراسـة تلـك التـي تريدانها؟.. الـزواج يفتـح العيـن والأذن والقلب، الـزواج هو المدرسة الحقيقية، بل الجامعة الحقيقية لاكتساب خبرة الحياة.

ابتسمت أحلام في محاولة لقطع الطريق على أبيها:

- وكيـف لا يوافق والدي المتحضر على تكملة تحصيلنا التعليمي، وهو المشـهود له، أنه نصير المرأة، والمبادر دائماً بتشجيعها، والمتحرر من الرواسب القديمة؟!» [2].

ومرة أخرى يُلمح إلى هذا التناقض في تفكير «أبو خالد» بوساطة «المدير» الذي يستغرب تشـدده في تعامله مع ابنتيه ومنعهما من الخروج من البيت ولو كان ذلك بغرض شـراء جريدة للاطلاع على نتائج امتحانات الثانوية العامة:

« - يا حضرة المدير، ليس عندنا بنات يخرجن دون إذني.

ولكنك تعطيهما الحرية كما تقول لي دائماً!!

لا بد من تحرير عقلياتنا، أليس هذا شعارك» [3].

وكأن الكاتبـة تهـم بطـرح سـؤال آخر بأسـلوب غير مباشـر، وهـو: كيف يمكـن أن تحرر الأراضي العربية المحتلة إذا لم نكن نؤمن بالحرية في حياتنا الاجتماعية؟!

إلا أن هـذه الحريـة المنشـودة تظل حرية مسـؤولة لا حرية عبثية مطلقة علـى نحو ما فهمه أنصـار «حركة الخنافـس» في أوربا، وهو ما تعبر عنه الكاتبة من خلال شـخصية «محمد» ابن

---

(1) الرواية. ص 8

(2) الرواية. ص 24

(3) الرواية. ص 16

عـم «أحـلام» وخطيبها الذي فـرّط فيها بعد اتصاله في «لندن» بشـرائح اجتماعية تفهم الحرية وتمارسها على طريقة «حركة الخنافس».

إن حريـة المـرأة التي تطالب بها المـرأة الكويتية خاصة والمرأة الشـرقية عامة بنظر الكاتبة ليسـت حريـة المـرأة الأجنبية التي «ترتـدي ضيِّقاً وتمضغ العلكة في فمها، وتسـترجل باسـم الحريـة الشـخصية المعطاة لها إلى أبعد حد، وبلا حـدود»[1]، كما كتبت «أحلام» إلى خطيبها «محمد» ساخرة.

وتسـهب الكاتبة في تصوير حيـاة «محمد» في «لندن»، حيث يكتشـف عالماً جديداً يغريه بالتخلي عن مبادئه وقيمه والانزلاق إلى هذه الضياع.

إن «محمد» في بداية علاقته بـ «ليزا» قدم لها «ما افتقدته بين أبناء جيلها من الهيبز والخنافس الذيـن يتقنـون فن العبث، والقناعة بما في حياة الغربة، والجنون، وقدمت له ما افتقده من متعة ولـذة واحتواء، اسـتغلت جمالها في إحـكام القيد حوله، وغزلت بأناقتهـا ولباقتها عالماً خفيّاً يحيـط به، يسـكنه راضياً، يأسـره دون مقاومة، ينقـاد إليه بلا هوادة»[2]، على حـد تعبير الكاتبة الراوية.

ولذلـك يسـهل على «محمـد» الانغماس فـي حياة اللهو والانحلال «مرسـلاً شـعره على هواه، يتكاثف دون أن تمتد إليه أسـنان المشط أو مقص الحلاق»[3]، ومبذّراً أموال والده على المتسكعين «على أبواب الليل الطويل»[4] والحانات.

وعبثـاً يحاول أحـد الخنافس «المتفلسـفين» أن يوقظ «محمد» السـادر فـي غيبوبته، لافتاً نظـره إلى الفـرق الكبير بين مفهوم الحرية التي يمارسـها والحرية التي يدعـو إليها المفكرون الوجوديون، بينما كان يدعو «ليزا» إلى تناول الكحول متغنّياً «بالحرية الجميلة»[5]:

«لكنك يا عزيزي اللورد الشرقي، لو كنت قرأت سارتر وكولن ولسن وألبير كامو لأدركت أن الحرية شيء آخر غير هذا الذي تتحدث عنه وتشرب نخبه، حرية الإنسان يا عزيزي..» [6].

(1) الرواية. ص 49

(2) الرواية. ص 70

(3) الرواية. ص 71

(4) الرواية. ص 72

(5) الرواية. ص 76

(6) الرواية. ص 77

وإضافة هذه الخيوط التي تشكل لحمة أطروحة الحرية وسداها، يطالعنا خيط آخر لا يقل أهمية، يتراءى في حرية المرأة في اختيار شريك حياتها تأكيداً لوجودها بوصفها كائناً إنسانيّاً. إن «أحـلام» فـي هذه الرواية تقبل بابن عمها «محمد» خطيبـاً لكونه ابن عمها، ولكون والديها قـد أقنعاهـا بمنطقية هذا الارتباط وأهميته في تقوية أواصر التواصل بين العائلتين، خاصة وأن «محمد» ورث مع أخيه «جاسم» ثروة كبيرة.

وبعـد إخفـاق مشـروع زواج «أحـلام» من ابن عمهـا وفسـخ خطوبتها تـدرك أهمية حرية اختيارها لزوجها بنفسها، ولذلك نراها ترفض رجلاً آخر بديلاً أراد والدها أن يفرضه عليها:

«يريد أن يزوجني بآخر؟ أتريدون أن تبيعوني هكذا؟ هل أنا قطعة أثاث في بيتكم؟»[1].

ويضطر أبوا أحلام إلى أن ينصاعا لإرادتها الحرة، فيمنحاها حق اختيار شريك حياتها دون تدخل منهما:

«زواجـك لـن يتدخل فيه أحد، هو من حقك وحدك من الآن، أنت حرة في اختيار شـريك حياتك، وأبوك لا يمكن أن يبيعك»[2].

وبذلـك تكتمل ملامح أطروحـة الحرية في هذه الرواية، وهـي أطروحة عولجت بوصفها أطروحـة فيزيقية لا أطروحة ميتافيزيقية كما عالجها المفكرون والكتاب الوجوديون من أمثال «هوسرل» و«سارتر» و«كامو»، سواء في أعمالهم الروائية والمسرحية أم في أعمالهم النظرية.

***

وإذا أردنا أن نثمن الأداء الفني في هذه الرواية فإننا نسـجل وعي الكاتبة بالتقنيات السـردية الرائجة في عصرها، وخاصة التقنيات الآتية:

1 - تقنية الرسائل:

وقـد اسـتخدمتها الكاتبة في الرسـائل التـي كانت «أحـلام» تدبجها وترسـلها إلى خطيبها في«لنـدن» دون أن تتلقـى عنهـا ردودًا، مـا عدا رسـالتين: إحداهما أرسـلت إليهـا والأخرى أرسلت إلى والدها[3].

---

(1) الرواية. ص 59

(2) الرواية. ص 60

(3) الرواية. ص 55 – 56

وكل تلك الرسـائل كانت موظفة؛ لأنها كانت تكشـف عن نوايا مرسـليها وأحوالهم، على نحـو مـا يطالعنـا في تلك الرسـالة التي وجهها «محمد» إلـى عمه «أبو خالد» يعلن فيها فسـخ خطوبته[1].

وإذا كانت تلك الرسـائل قد حررت بأسـلوب مباشر لا مواربة فيه، فإن هناك رسائل أخرى تفسح المجال أمام التخمين والإيحاء، على نحو ما ورد في الرسالة الأولى التي تلقتها «أحلام» من خطيبها «محمد»؛ ذلك أن «محمد» يخاطب «أحلام» بأسلوب يوحي بأنه تخلى عنها:

«الأخت أحلام:

بيد الشكر تلقيت رسائلك، وحمدت الله على أنكم جميعا على خير ما يرام...» [2].

بهذا الأسلوب الجاف الموحي بتغير مشاعر «محمد» يخاطب «أحلام» بوصفها «أختاً» لا بوصفها حبيبة وخطيبة.

وتـؤدي هذه الرسـالة وظيفـة مهمة في بناء الروايـة؛ إذ إن «أحلام» تتخذ قـراراً عمليّاً على إثـر هذه الرسـالة يحوّل مجرى حياتها، وهو قرار طـيِّ صفحة «محمد» في حياتها؛ لأن ما كان يجول في خاطرها من هواجس ارتيابية أصبح يقيناً بالنسبة إليها.

2 - تقنية تيار الوعي:

وهـي تقنيـة وظفتها الكاتبة في المواقف الروائية المناسـبة التي لا يمكـن لأي تقنية أخرى أن تثريها من حيث التحليل النفسـي، وتحديد ردود الأفعال، وطبيعة دوافع شـخوص الرواية. ويكفـي فـي هذه العجالـة أن نتمثل بذلـك الموقف الذي يفاجـئ فيه «جاسـم» «أحلامًا» عند مدخل الجامعة ويطرح عليها السؤال الآتي:

«أما علمت آخر أخبار محمد؟».

وقبل أن يشرع في سرد أخبار شقيقه تلجأ الكاتبة إلى تقنية تيار الوعي كي تقرأ ما كان يجول في خاطرها من تخمينات تتصل بمصير خطيبها السابق «محمد»:

«لم تجد ردّاً على السـؤال، دارت برأسـها أسـئلة بلا إجابات، هل تريد أن تعرف أخباره؟

(1) الرواية. ص 55

(2) الرواية. ص 52

مــاذا يكون قد حدث في حياته بعد أن فســخ الخطوبة؟ هــل علم بما حدث لها، وما يزال؟ هل أخبروه بما مرت به من ألم ووحدة وحزن دفين؟ هل ندم على فعلته؟ هل كان حسن النية فيما فعل؟ هل أراد بذلك مصلحتها أم اختار الهروب وعدم الوفاء بالوعد؟»[1].

إن الكاتبــة هنــا توظف تقنية تيار الوعي في الموقف المناســب الــذي يصعب أن تنوب عنه تقنيات أخرى تكشف عما كان يدور في ذهن «أحلام» في هذه اللحظة.

3 - تقنية الحوار الخارجي:

وهي تقنية وظفتها الكاتبة في كل فصول روايتها تقريباً، وبذلك اســتطاعت أن تكســر رتابة السرد وتنوع في أساليبه، ولكن حوار الشخوص في هذه الرواية كان مثاليّاً معجميّاً لا يختلف باختلاف مســتويات تلك الشــخوص ثقافيّاً واجتماعيّــاً وفكرياً، وقد فــات الكاتبة أن تفيد من روح اللهجة الخليجية المحلية أو من روح اللغة الإنجليزية:

« - الزواج كالحرب، يجب أن تستفيد من عدوك.

في غضب بلغ أوجه:

- أحوالي المادية في تدهور مســتمر، ألا تعلمين؟!، أنت الســبب أيتها المخادعة، الحقيقة أننا خدعنا بعضنا البعض.

- إني أكرهك، أكرهك، لم أحبك على الإطلاق، كنت صفقة بالنسبة لي.

- كاذبة.

- لماذا تغضب عندما أقول لك إني لا أحبك؟، لماذا تريدني أن أكذب؟

- إذن هي الحقيقة»[2].

إنــه مقطــع من حوار طويل بين «محمــد» وبين زوجته الإنجليزية «ليــزا» في الكويت، وهو حوار يســتهدف المكاشــفة بيــن زوجين غير منســجمين يهمّــان بالانفصال، ولكنــه حوار غير مقنــع فنّياً، وغير معبر عن عمق الخلاف بينهما، فضلاً عن كونه حواراً قاســياً عاجزاً عن بلورة التفاوت الثقافي واللغوي الكبير بينهما.

---

(1) الرواية. ص 61 - 62

(2) الرواية. ص 15 - 16

وقد كان في إمكان الكاتبة أن توظف تقنيات سردية أخرى، مثل تقنية الارتداد أو الاستباق، ولكنها لم تفعل، على الرغم من أهمية هاتين التقنيتين وقدرتهما على إثراء الخطاب الروائي.

وإذا كانت الكاتبة قد لجأت إلى أسلوب السرد بضمير الغائب ووضعت زمامه بين يدي الراوية التي تعد معادلاً موضوعيّاً لها، فإن ذلك السرد لم يكن سرداً حياديّاً؛ لأن الكاتبة كانت تتدخل من حين إلى آخر معلقةً على بعض الأحداث والمواقف، أو شارحةً ومفسرة.

ويمكن أن نتمثل بالفقرات الآتية التي تؤنسنا إلى تدخل الكاتبة الراوية:

- «أيام قليلة، وأعلنت الأسرتان خطوبة محمد وأحلام في حفل أنيق اقتصر على الأهل وأقرب المقربين، ولأن الزواج كالقفص، الطيور التي في داخله تريد أن تهرب منه والتي في خارجه تريد أن تدخل إليه، اشترطت أحلام أن يتم الزواج بعد حصولها على الشهادة الجامعية»[1].

- «كانت رغبته في الحصول على الماجستير من أجل أن يزور أوربا على الأقل، غير مدرك في الأساس، أن المدينة، هي في الحقيقة، حشد من الناس يشعرون بالوحدة»[2].

- «المتفائل يعتقد أنه ليس في الإمكان أحسن مما كان، والمتشائم هو من يخشى أن يكون ذلك صحيحاً، ولا يعرف طعم السعادة من لا يعرف بالضبط ما لديه منها»[3].

- «في الحب عليك أن تنصت، في الزواج عليك أن تنفق، في العمل عليك أن تجدّ، وفي الحياة الكلب له سيد، والقط له خادم، وفي الغربة من يعرف غيره فهو مثقف، ومن يعرف نفسه فهو عاقل»[4].

- «أوراق الزمن تتساقط من تقديم العمر القصير، الحياة كوميديا لمن يحب، تراجيديا لمن يتزوج، عبث لمن يصدق ذلك»[5].

فما من شك في أن الكاتبة في هذه الفقرات تقطع مجرى السرد كي تدلي بمثل هذه الأفكار المباشرة التي تعد من قبيل الحشو، مادامت متطفلة على البناء.

---

(1) الرواية. ص 33

(2) الرواية. ص 34

(3) الرواية. ص 38

(4) الرواية. ص 68

(5) الرواية. ص 110

واللافت للنظر في هذه الرواية أن الحيّز أو الفضاء فيها مغيّب؛ وكأن الكاتبة تربأ بنفسها عن وصف الأمكنة التي تجري فيها الأحداث وتتحرك فيها شخوصها، أو تتجاهل أهمية هذا العنصر في بناء السرد والإيحاء بخبايا الشخوص ومصائرهم.

وإضافة إلى معجمية أسلوب الكاتبة في هذه الرواية فإن جملتها غالباً ما تأتي مترهلة خالية من الانزياحات وتفجير اللغة والإدهاش، ويكفي أن نستشهد بأول جملة استهلت بها الكاتبة عملها:

«عاد أبو خالد إلى بيته في السالمية، (الذي) أنشأه حديثاً بمعونة الدولة عندما قدمت له قسيمة أرض وقرضاً كبيراً من المال يؤديه على أقساط مريحة، حتى لا يتأثر دخله المحدود من راتبه الشهري في عمله كموظف بالدرجة الخامسة في إحدى دوائر الدولة»[1].

وقد أدت هذه المعجمية وهذا الترهل إلى غياب بصمة الخصوصية التي تعد عنواناً مهماً جداً للإبداع الروائي.

وعلى الرغم من نجاح الكاتبة في الالتزام بوحدة الخط في بناء أحداث روايتها، وهو ما يجعلها أقرب إلى القصة في شكلها، فإنها أخفقت أحياناً في تصنيف فصول روايتها وترتيبها وتمييزها أو حسن افتتاحها واختتامها.

ولعلنا نتمثل لهذا الإخفاق بما يأتي:

1 - كان ينبغي الانتقال إلى فصل جديد بعد اتفاق «أبو خالد» مع «محمد» على الترتيب لإعلان الخطوبة، وبدلاً من ذلك تشير الكاتبة باقتضاب إلى هذا الحدث الذي يحتاج إلى فصل مستقل:

«أيام قليلة وأعلنت الأسرتان خطوبة محمد وأحلام في حفل أنيق»[2].

2 - وصفت الكاتبة تغير حال محمد بعد عودته إلى الكويت بأسلوب مباشر على النحو الآتي:

«تغيرت الأمور في حياتها، تبدلت الأحوال في حياة محمد كلها دفعة واحدة، منذ اليوم الأول لوصوله مع ليزا إلى وطنه الحبيب، أحس بفداحة ما أقدم عليه، تصاعد إحساسه بالخطأ

(1) الرواية. ص 7

(2) الرواية. ص 33

يوما بعد يوم، تأكد أنه تسرع في كل خطواته واختياراته، أيقن أنه على وشك الإفلاس»[1].

فحبذا لو فصلت الكاتبة بين ما يتصل بندم «محمد» بعد عودته إلى الكويت وأسباب ذلك الندم، ومظاهر إفلاسه الوشيك في فصل مستقل بدلاً من الإخبار عنه على هذا النحو.

3 - جاءت خطوبة «أحلام» الثانية مفاجئة بالنسبة إلى المتلقي؛ لأن الكاتبة لم تشر إليها من قبل، بل أتت على ذكرها عرضاً، كما أن حضور «محمد» عند إعلان تلك الخطوبة يعد مصادفة غير مقنعة، وكل ما يتصل بهذه الخطوبة كان ينبغي أن تخصه الكاتبة بفصل مستقل؛ إذ لا يعقل أن يجهل القارئ أي شيء عن هوية الخطيب الجديد، وأن يشار إلى حادثة الخطوبة هكذا عرضاً، وكأن الكاتبة قد افتعلت هذه الحادثة كي تنتصف لـ «أحلام» وتوغل في الانتقام من «محمد»!

وقد كان وصف الشخوص في الرواية وصفاً تقريريّاً جامداً، كوصف «أحلام» بأنها «كانت سمراء فاتنة، شعرها الأسود الفاحم مسترسل على كتفيها كشلال من حرير، بشرتها رقيقة ناعمة، فار جسدها واكتسى عودها بالتفاصيل، فبدت كشمس تشع بنورها ودفئها لتجمع بين بهاء الضياء وحلاوة اللهيب»[2]، ونادراً ما كان يأتي الوصف حركيّاً على نحو وصف «أبو خالد» لحظة قراءة رسالة «محمد» التي يتنصل فيها من خطوبة «أحلام»:

«نزلت كلمات الرسالة على أبي خالد كالصاعقة، ضحك بمرارة حتى بانت لثاه الخالية من الضروس داخل فمه»[3].

***

والذي نخلص إليه أن أطروحة الحرية في رواية «وجوه في الزحام» لفاطمة يوسف العلي تعد أطروحة فيزيقية، عالجت الكاتبة جوانبها من خلال هذا العمل الأدبي السردي لتدين المفهومات الفجة للفكر الوجودي الذي كانت تحمله الأمواج القادمة من أوربا إلى شواطئ الخليج العربي إبان الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، من جهة، ومن جهة أخرى تدين الترسبات الذهنية المتعنتة التي كانت تعرقل طموحات المرأة العربية عامة والمرأة الخليجية خاصة في ممارسة حريتها في التعلم والعمل واختيار شريك حياتها وإثبات ذاتها

(1) الرواية. ص 112

(2) الرواية. ص 21

(3) الرواية. ص 56

بوصفها عضواً فعّالاً في مجتمع يتطلع إلى التحرر من آثار الاستعمار.

وقـد اعترت هذه الرواية ذات القيمة التاريخية بعض الهنـات البنائية والفنية، وما إلى ذلك مما يتصل بالخطاب الروائي، ولكن الذي يشفع لها كونها عملاً نسويّاً رائداً في الأدب السردي الكويتي؛ وكل الأعمال الأدبية الرائدة معرضة لمثل هذه الهنات.

***

رواية الخيال العلمي في أدب الخليج
[«الكوكب ساسون» لـ «طيبة أحمد الإبراهيم» أنموذجاً]

يمكن القول إن أدب الخيال العلمي ما كان ليوجد لولا الثورة العلمية، وإذا كنا نجد بعض القصص الخيالية و «اليوتوبيات» قبل الاكتشافات العلمية الحديثة فإن ذلك لا ينفي تأثر الأدب بالعلم. إن أدب الخيال العلمي لم يكن يعتمد على «الفانتازيا» و «المدن الفاضلة» التي لا تستند إلى حقائق علمية بقدر ما تعبر عن أحلام الإنسان في إقامة مجتمع تسوده العدالة ويعيش الفرد سعيداً في ظل نظامه المثالي.

لقد ازدهرت رواية الخيال العلمي في العصر الحديث ازدهاراً كبيراً، واتخذت طابعاً شعبياً لكثرة رواجها، لا ينافسها في ذلك إلا الرواية البوليسية والرواية السحرية.

ورواية الخيال العلمي تنطلق من معطيات علمية معقولة قابلة للتحقيق، على نحو ما يتراءى في أعمال «جيل فيرن»، أو تتنبأ بالاكتشافات والاختراعات التي كان يبدو تحقيقها من باب المستحيلات بالنسبة إلينا على الأقل.

ورواية الخيال العلمي غالباً ما تكون عند «فيرن» و «ويلز» مرتبطة بتصور الأحداث العلمية التي تهز المفاهيم السائدة، وتثير دهشة المتلقي، وتؤكد ثقته في إمكانات العلم. أما الكتاب الذين ينتمون إلى الأجيال التالية لجيل «ويلز» و «فيرن» فإنها غدت توظف الافتراضات العلمية توظيفاً اجتماعياً، وتحاول استشراف آفاق المستقبل الإنساني في ضوء التطور العلمي؛ فالكاتب في هذه الحال يصبح متنبئاً بمستقبل البشرية، ويمكن أن ترفض أفكاره راهناً، ولكن المستقبل يؤكد شرعيتها ومصداقيتها أحياناً، وهو ما ينسحب على الرواية بوصفها نوعاً أدبياً؛ فعندما بدأ «فرانتس كافكا» يصف تجربة الإنسان الذي يشعر بالضآلة والضياع والتشوش في عالم فسيح من المؤسسات المجهولة والبيروقراطية، بدا رد فعله ذاتياً، مبالغاً فيه، شاذاً.

ولكننا الآن أدركنا أن في مثل هذا العالم إحساساً قد أصبح أليفاً لنا [1]، على حد تعبير «أناييس نن».

---

(1) أناييس نن: رواية المستقبل. ترجمة محمود منقذ الهاشمي. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق 1983. ص235.

وقـد كتب في رواية الخيال العلمي كثيرون يصعـب حصرهم، يأتي في مقدمتهم «ألدوس هكسلي»، و «جورج أورويل»، و «آرثر كلارك»، و «صمويل بتلر»، و «كاريل تشابيك»، فضلاً عن «ويلز» و «فيرن» الآنفي الذكر.

وإذا كانـت روايـة الخيال العلمي قد انتشـرت في الآداب الأوربية انتشـاراً كبيراً فإنها تظل شـحيحة في الأدب العربي؛ إذ إن عدد الكتـاب الجادين الذين يعتد بأعمالهم في هذا المجال يُعـدُّون علـى أصابع اليد الواحدة، من أهمهم مصطفى محمـود، ورؤوف وصفي، وصنع الله إبراهيم، وطالب عمران، فضلاً عن توفيق الحكيم الذي نشر بعض مسرحيات الخيال العلمي، مثل مسرحية «لو عرف الشباب»، ومسرحية «رحلة إلى الغد».

أمـا كتـاب الخليج العربي فإنهم لم يلتفتوا إلى هـذا اللون من الأدب، ما عدا كاتبة واحدة ـ في حدود علمي ـ هي طيبة أحمد الإبراهيم التي تكاد تتفرغ لكتابة رواية الخيال العلمي، وهي كاتبة كويتية نشـرت حتى الآن سبع روايات تعالج موضوعات خيالية تقوم على مبادئ علمية، وهو ما يؤكد ثقافتها العلمية العامة، وهذه الروايات تحديداً هي:

1 - دائرية الزمن.

2 - انقراض الرجل.

3 - القرية السرية.

4 - الإنسان المتعدد.

5 - الإنسان الباهت.

6 - ظلال الحقيقة.

7 - الكوكب ساسون.

ولن يتسـنى لنا أن نقف عند كل هذه الأعمال الروائية في هذه العجالة، وإنما سـنقف عند روايـة واحدة نتخذها أنموذجاً لأعمال هذه الكاتبة المتميزة، وهي رواية «الكوكب ساسـون» التي تمزج فيه بين العلم والفلسـفة، كغيرها من الأعمال الأخرى، وذلك بأسلوب أدبي أصيل يقوم على دعامتين رئيستين: هما دعامة النظرية العلمية؛ ودعامة الخيال الإبداعي.

مـؤدى هـذه الرواية أن كاتبة روايـات الخيال العلمـي الكثيرة الترحال التـي لا تفصح عن

اسمها، تتعرف إلى رجل فضاء يصر على إطلاعها على مخطوطة يروي فيها عن رحلة قام بها إلى «الكوكب ساسـون» برفقة فريق من الباحثين في تخصصات مختلفة، ثم عاد إلى الأرض، حيـث تتنكـر له الشـركة التي أنفقت علـى الرحلة، وتمنعه من نشـر معلومـات مثيرة عن ذلك الكوكب من باب الحرص على احتكارها والإفادة منها مستقبلاً.

وملخـص أحداث تلك الرحلة الفضائية كما وردت في مخطوطة عالم الفضاء أن الشـركة التي نظمت الرحلة تكتشـف أن «الأرض على وشك الفناء لنفاد مواردها الوشيك»[1]، فترسل فريقاً من العلماء إلى الكوكب «ساسون» بغية البحث في إمكانية اتخاذه بديلاً للأرض.

وبعد دراسـات مستفيضة يجريها فريق العلماء ويرسل تقارير عن نتائجها إلى الشركة على الأرض، يرتاب سـكان «ساسـون» في أولئك العلمـاء وأغراضهم من تلك الزيـارة المفاجئة، فيدسـون لهم فتاة جميلة تتجسـس عليهم، وتتظاهر بالوقوع في غـرام «أنيس» مراقب التغذية الذي يصبح عميلاً لسـكان «ساسـون»، ثم تغوي الطبيب الدكتور يوسـف الـذي يغدو غريماً لزميله «أنيس»، وكان أخطر ما يتعرض له فريق العلماء هو التجديف في حق حاكم «ساسون» الـذي يدعونه «الفـراغ الأعظم»، ومحاولة العـودة إلى الأرض، ولذلك يُضـرَب على العلماء حصـار محكـم، وتُخـرّب سـفينتهم، ولكن القـدر يهيّيء فرصـة النجاة بمسـاعدة أحد علماء «ساسـون» الـذي يعاقـب علـى إسـاءته إلى «الفـراغ الأعظـم»، فينبـذ ويوضع تحـت الإقامة الجبرية مع أقرانه من علماء الأرض، ويمنع عنه الطعام والشراب حتى الموت، ولكن العلماء يجازفون فيسـعفونه متحدين عقاب «الفراغ الأعظم»، مسـتغلين طبيعة سكان الكوكب الذين يفقدون القدرة على الرؤية ليلاً.

ويستطيع ذلك العالـم «الساسوني» المنبوذ أن يصلح سفينة فضائية قديمة كان قد استخدمها من قبل في رحلة سرية إلى الأرض برفقة الفتاة الجميلة التي أغوت كلاً من «أنس» و «يوسف» اللذيـن يفقدان خصائصهما البشـرية فـي النهاية، فيؤثران البقاء علـى الكوكب العجيب حيث يهلكان.

ولكـن العالم «الساسـوني» الوفي يموت قبيل وصول المركبـة الفضائية إلى الأرض، لأنه كان مضطراً إلى أن يأكل من طعام أهل الأرض الذي لا يناسب طبيعة جهازه الهضمي الخاص.

(1) طيبة أحمد الإبراهيم: الكوكب ساسون. مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر. القاهرة 2001. ص11.

هـل أرادت الكاتبـة في هذه الرواية أن تمهد الطريق أمام العلم كي يرتاد آفاقاً جديدة؟، هل أرادت الكاتبـة فـي هـذه الرواية أن تلتزم بنظريـات علمية معينة فتتقيـد بأحكامها؟ هل أرادت الكاتبة أن تتخذ من هذا العمل أداة للتعبير عن أفكار اجتماعية وفلسفية معينة على نحو ما نرى فـي روايات «ألدوس هكسـلي» و «آرثـر كلارك» وغيرهما من الكتـاب الذين كانوا يحرصون على التنبيه على خطر الجوانب السلبية للعلم وإطلاق صفارة الإنذار عندما يرون العلم يُستغَل لتدمير البشـر، وقتل القيم المثالية والعلاقات الإنسانية الحميمة؟ أم أن الكاتبة أرادت أن تمتع المتلقي أدبياً أو خيالياً لا غير؟

مـن الصعـب أن نزعم أن الكاتبة مهـدت الطريق أمام العلم لارتياد آفـاق جديدة؛ لأن هذه الآفاق أصبحت معروفة منذ القرن الماضي بغزو الفضاء، وبالتسـاؤل المسـتمر عما إذا كانت هنـاك كواكـب أخرى قريبة فـي مناخهـا ومواردها الطبيعية مـن كوكـب الأرض، ولذلك فإن الكاتبة لم تقدم شيئاً جديداً في هذا المجال.

كمـا أن الكاتبـة لـم تسـتطع أن تصدر في روايتهـا عن نظريـة علمية ثابتة تؤكـد مواصفات الكوكـب «ساسـون»، بله مواصفـات الفضـاء الخارجي؛ ولذلـك فإنه من الصعـب أن نجزم بصحة الرؤى العلمية في هذه الرواية.

ويكفـي أن نتمثـل ببعـض هذه الـرؤى في هـذا المقام الذي لا يتسـع للاسـتفاضة في مثل هـذا المنحى، فالكاتبة تصف الكوكب «ساسـون» بعيون فريق العلماء الذين يقودون السـفينة الفضائية على النحو الآتي:

«وقـد بدا لنا من مناظيرنا ونحن نقترب منه أنه يشـبه مخروطيـن ملتصقي القمة ومتباعدي القاعـدة، ثـم بعد أن حططنا الرحال عليه تبين لنا أن من يسـكنه بشـر مثلنا، لا يختلفون عنا في التركيب الجيني الداخلي ولا حتى في الشكل الخارجي كبنية هيكلية»[1].

«وأول ما جابهنا شـاداً أبصارنا، هو أن أرضية ذلك الكوكب كانت رملية متماسـكة بصلابة عمـا نعهـده من تماسـك ذرات الرمل، وكانت شـديدة الاصفـرار كما لو أنهـا مصبوغة بذلك اللون، وأيضاً شديدة اللمعان، نظيفة وبراقة مثلما تخرج حفنة الرجل من فوهة ماء جار، وكانت تفوح منها رائحة مريحة للرئتين كأنها تضوع بنسبة كافية لما تحتاجه رئتنا من الأوكسجين»[2].

(1) الرواية. ص33.

(2) الرواية. ص34.

«إن الكوكب يدور حول نفسه دورتين مختلفتين، إحداهما مكنت من صنع ذلك الليل، والأخرى تجعل نهاره سرمداً لولا ذلك الليل المصطنع، وأنه في هذه الدورة تكون لفته محورية كما تُدحرج قلماً فوق طاولة مستوية في حيز ضيق جداً، ولذا لا تأثير لهذه الدورة على صنع الظلال بسبب أشعة شمسه المنحنية ومركزه الذي يقع في بؤرة الشمس، كما لو كان يخترقها على البعد منها وللسرعة الهائلة لهذه الدورة التي تكاد تساوي جزءاً ضئيلاً من الومضة.

أما في الدورة الأولى فسنّاه المدببان قبل صنع قاعدتيه العريضتين يتناوبان مقابلة شمسه ذات الأطياف الوردية المخضرة كلما انقلب، كما تنقلب العصا حول طولها، وفي كل دورة أو انقلاب يلبث أحد طرفيه المدببين ثماني ساعات أمام شمسه، قبل أن يميل لكي ينقلب ليكون طرفه المدبب الآخر في مواجهتها ليلبث المدة نفسها ثم يبدأ في الميلان كرة أخرى، وهكذا دواليك»[1].

وفي موقف آخر تصف الكاتبة طريقة توليد الطاقة في الكوكب«ساسون» على النحو الآتي:

«لقد اكتشفوا طاقة أخرى زاخرة مذهلة، تلك التي يمتلكونها، والتي تمدهم بكل ما يحتاجونه لحياة مرفهة، ويعتمد توليدها على أمر بسيط نظرياً ولا يكلف موارد يعجز عنها، ولكنها في غاية التعقيد عندما يراد إخضاعها إلى التطبيق العملي مثلما يفعلون، فتوليد تلك الطاقة يحتاج إلى تقنية لم يكن من الميسور التوصل إلى تخيلها في تفكيرنا بعد.

إنها تعتمد على عملية تفكيك وفصل عنصري الماء، ثم تفكيك الذرات، ومن ثم تحويلها إلى الحالة الأيونية.

يكون ذلك عندما تتصل الأنابيب عند بدء الآلة، ثم تتفرغ متخذة قنوات شعرية منفصلة لذرات كل عنصر على حدة، ثم تتصل تلك الأنابيب مرة أخرى من جانب آخر بأنابيب أدق من الشعرة تحتوي على مواد تساعد الذرة على التفكك إلى الحالة الأيونية، وبعد أن تتولد من عمليات هذا التفكك طاقة هائلة تعود تلك الطاقة مرة أخرى بخسارة جزء ضئيل فيها لا يكاد يحتسب، يساعد على تقليل خسارة ذلك الكم الصغير من الطاقة مواد كيميائية معقدة في تركيبها لا نعرفها»[2].

---

(1) الرواية. ص58-59.

(2) الرواية. ص75-76.

إن الكاتبة ـ كما يبدو ـ لا تتكئ على مبادئ علمية موثوق من صحتها، بل تتكئ على افتراضات خيالية مشكوك في صحتها، سواء فيما يتصل بوصف الكوكب «ساسون» أم فيما يتصل بوصف مصادر الطاقة على هذا الكوكب.

إلا أن الرحلة الفضائية في حد ذاتها تظل مقبولة علمياً، لأن هناك عدة رحلات فضائية قد أنجزت بالفعل، كما هو معروف تاريخياً.

أما ما يتصل بتوظيف الخيال العلمي لمعالجة قضايا اجتماعية وفلسفية، فإنه يحتاج إلى وقفة خاصة؛ لأنَّ هذا التوظيف يعد نقطة مضيئة في هذه الرواية، وهو ينأى بهذا العمل عن غرض الإمتاع الأدبي الخيالي المسلي الخالي من أي مضمون فكري أو اجتماعي، على نحو ما نرى في الرواية البوليسية عادة.

والتوظيف الفكري والاجتماعي في رواية «الكوكب ساسون» يطالعنا في طرح قضيتين هامتين، إحداهما فلسفية ميتافيزيقية تتمثل في إشكالية العلاقة بين الحاكم والمحكوم، سواء أكان ذلك الحاكم بشرياً أم إلهياً، والأخرى اجتماعية تتمثل في إشكالية هيمنة السلطة الرأسمالية على العلم وتسخيره لخدمة أهدافها المادية.

إن سكان الكوكب «ساسون» يحيون زمناً سرمدياً لا يقاس بالسنين، ويخضعون لنظام الحاكم الأعظم الذي يمتلك كل ثروات الكوكب ويوزع عليهم «احتياجاتهم بالعدل والقسط فلا يبخسهم شيئاً»[1].

وهذه الاحتياجات الضرورية لا يتم إشباعها بالسلع والبضائع التي تتداول بالعملة، كما يفعل سكان الأرض، بل تشبع جماعياً بوساطة الطعام والشراب المتوافر لكل فرد من أفراد هؤلاء الأقوام.

وهذا الحاكم الأعظم ذو طبيعة غريبة؛ فهو يسمع ويرى كل شيء يدور بينهم، على الرغم من كونه غير مرئي وغير محسوس وغير ملموس؛ فهو يتمثل في «الفراغ» الموجود في كل مكان، على الرغم من وجود قصوره الفارهة الشامخة أعلى الكوكب.

وهذه الطبيعة الغريبة للحاكم هي التي تجعل فريق علماء الأرض يشكك في وجوده، ويسخر ممن يصدق ذلك الوجود الوهمي، وهو ما يثير حنق سكان «ساسون» الذين يرفضون

---

(1) الرواية. ص51.

التجديـف في حق حاكمهم، ويجعلهم يتقبلـون عقابه برحابة صدر، ذلك العقاب الذي يتمثل فـي نبـذ المجدف وتجريده من ثيابه التي تقيه من أشـعة الشـمس الحارقـة، وتعريضه للموت جوعاً وعطشاً قبل أن يلتهم الحاكم كبده.

ويظـل لغز «الحاكـم الأعظم» يؤرق علماء الأرض الذين يحاولون حلَّه دون جدوى، وهو مـا يجعـل الكاتبة تطيل الوقوف عند هذه المسـألة من خلال الجدل الفلسـفي الذي يدور بين العالم الراوي مدوّن المخطوطة وبعض سكان الكوكب «ساسون»، وهو الجدل الذي نقتطف منه الفقرات الآتية:

«لقد خيل إلي أن الحاكم ربما يكون مسافراً، فعدت مرة أخرى لا شعورياً إلى سؤال ناشز مبتعداً تماماً عن الموضوع.

– إن القصور فارغة، لقد شـاهدتها، فهل هو مسـافر؟ ومتى يحضر الحاكم من غيبته؟ هل هو في إجازة؟

أجاب ضاحكاً ومستغرباً:

– ماذا يشـكل عليك؟ لقد أخبرتك منذ برهة أنه يسـمعنا ويسـمع هذا الرجل، وهو لصيق بنـا دومـاً، لا يغيب أبـداً، فكل مكان ترحـل إليه هو موجود فيـه، أليس لديكـم حاكم مثله؟!، ظننت أن ذلك سيكون في كل كوكب، ربما هو موجود لديكم، ولكنكم تجهلونه مثلنا في غابر الزمن، أجل، لابد أنكم تجهلونه.

لـم أُلـقِ بالاً إلى تعليقاته وتسـاؤلاته عـن حاكمنا الأرضي، فقد كنت في دهشـة من وجود حاكمهم في كل مكان، ومع ذلك لا يكون في ميسوري رؤيته، فقلت في إلحاح:

– موجود في كل مكان، أي هو؟!

أجاب بطريقة المستهين في عقلية محدثه:

– في كل مكان.

رددت جملته:

– في كل مكان.

وأخذت في التلفت يميناً وشمالاً، فلم أر ما يشير إليه في حديثه، فقلت لجوجاً:

ولكني لا أرى أحداً، أعني أنه ليس لديكم حاكم؟ هل تحاول أن تسخر مني؟

أصر على الإجابة، وقد بدا فاتراً:

بـل لدينـا، ثم إنه ليس لدي موجب لما تقوله، فضلاً عن ذلك فإن السـخرية معاقب عليها، وبشدة تماماً لمثل هذا الموقف، وخاصة إذا كان الحاكم موضوع الحديث.

فقلت بإصرار:

- إذن، أين هو؟ لاشيء هنا، أظن لا أحد يحكمكم.

رد بطريقة مَنْ مسك على صاحبه نقطة لصالحه:

- بل ثمة من يحكمنا، لقد قلت بنفسك (لا شيء هنا).

- ماذا تعني؟ أخشى أن أقول إن (لا شيء)يحكمكم!

أجاب بنفس الطريقة السابقة.

- أجل، إن الـ (لا شيء) هو من يحكمنا»[1].

«والسؤال الذي سوف يقض مضجعي التفكير فيه لمدة طويلة: كيف تطيعونه وليس لديكم الدليـل علـى ما يريد منكم، سـوى أفكار لفظيـة ابتدعتموها على الرغم مـن بعدها عن الواقع والمنطق، ربما لكونكم ربيتم على هذه الأفكار، ولذا آمنتم بها.

ولكن بما أني لم أشاطرك التربية ولا أشاركك الرأي، فأفكاري حيادية حول هذا الموضوع، وهذا ما يجعلني أرى بوضوح تام، إنه يعوزك البرهان الذي لا يدحض على ما تحتج به.

فما كان من صاحبي وقد اشـتد به الغضب وانتصب شـعر رأسـه كما لو كان ديكاً نافزاً، إلا أن أخذ بمناصرة ذلك الدخيل.

فقد صرخ بي الاثنان بلهجة واحدة ونبرة واثقة، وكان الرد بديهياً وحاضراً على لسـانيهما، أو كأنهما يحفظان القول مسـبقاً، وأنهما يريدان تبرئة نفسـيهما أمام (الفراغ الأعظم) الذي لا ريب في أنه يسمعهما كما في ظنهما، فقالا معاً:

- لدينـا دليـل علـى ما نريده نحـن، ولابد أن ذلك ما يريـده هو، فإرادتنا تابعـة لإرادته، إنه يعـرف ما نحتاجه يقينـاً، دون أن نعرف ما يريده منا تصريحاً، خذ مثـلاً؛ فنحن لدينا الرغبة في

(1) الرواية. ص107-108.

العدالـة، إذن، فهو يريـد منا أن نكون عادلين، لدينا الرغبة بأن ننجـب الأطفال، إذن، فهو يريد منـا أن نعتنـي بهم، لدينا الرغبة بأن لا أحد يكذب علينا، إذن، فهو يريد منا أن نتعامل بالصدق، لدينـا الرغبـة بأن نعامل بمحبة، فهو يريد منا بأن نكون محبوبيـن ومحبين، لدينا الرغبة بإعمار الكوكب، إذن، فهو يريده منا أن نفعل ذلك، وهلم جرا، أي أن كل ما نريده لأنفسنا من فضائل فإنـه هـو ما يريد منا، وكل ما نريد أن نبتعد عنه من مسـاوئ فهو ما يريـده منا، ولذا فقد وجبت علينا طاعته.

إن الـ (لا شـيء) يبدي رغباته من دون إشـارة تدل عليه، إنه (لا شـيء)، فكيف تريد لنا أن نـراه أو نعرفه؟ إنـه أكبر من كل رؤية، وأكبر من كل معرفة، إنه بينـي وبينك وبين الآخرين، إنه (الفراغ الأعظم)»[1].

إننـا نحرص على نقـل هذه الفقرات الجدليـة الطويلة كي نقدم صـورة مفصلة عن الجدل الـذي يدور بين بعض سـكان «ساسـون» وبين عالم الفضاء الذي كان يـدون مذكراته في أثناء الرحلـة إلى ذلـك الكوكب، وهو الجدل الـذي يعكس قراءات الكاتبة الفلسـفية، وخاصة في الفلسفة السوفسطائية التي تتمسك بالشكل اللغوي بوصفه برهاناً جديراً بأن نبني عليه أحكامنا ونتخـذه معياراً للحقيقة، على الرغم من أن تلـك الحقيقة تظل وهمية مضللة، ولا تصمد أمام البراهين المنطقية العقلية.

والسـؤال الملحّ الذي يُطرح على هامش تفلسـف الكاتبة في هذا المجال هو: من الحاكم المقصود هنا؟ وما السلطة التي يمثلها؟

إن الجـدل الـذي يدور بين عالم الفضاء وبين «الساسـونيين» ينزلـق بالتدريج من موضوع الحاكـم «الساسـوني» السياسـي إلـى موضوع الحاكـم الميتافيزيقـي الإله، علماً بـأن الحاكم الحقيقي في نهاية المطاف هو الإله سبحانه، كما ورد في قوله تعالى: «إن الحكم إلا لله».

ولا نريـد في هذه العجالـة أن نناقش أطروحة «الفراغ الأعظم» التي تشـكل طبيعة الحاكم «الساسـوني» فـي هـذه الروايـة؛ لأن مناقشـتها سـوف تقودنـا حتمـاً إلـى أطروحـة «الوجود والعـدم»[2] التي عالجها «سـارتر» في كتابه الذي يحمل العنوان ذاتـه، وهو ما يخرجنا منهجياً

(1) الرواية. ص112-113.

(2) يرجع إلى «الوجود والعدم» لجان بول سارتر. ترجمة الدكتور عبدالرحمن بدوي. منشورات دار الآداب. الطبعة الأولى. بيروت 1966.

عن موضوع الرواية، وإنما نكتفي بالإشارة إلى توظيف الكاتبة للخيال العلمي توظيفاً فلسفياً وتحميل الأحداث بزخم من الرؤى التي تستفز التفكير والتأمل، وهو ما يؤكد أصالة الكاتبة دون ريب، بغض النظر عن اختلافنا معها في طروحاتها الميتافيزيقية.

هذا عن التوظيف الفلسفي الميتافيزيقي للخيال العلمي في هذه الرواية، أمَّا التوظيف الاجتماعي لهذا الخيال، فإنه يتراءى تحديداً في سعي مؤسسة الشركة الممولة للرحلة الفضائية إلى احتكار المعلومات العلمية التي كانت ترسلها المركبة الفضائية إلى الأرض بانتظام، تمهيداً لاحتكار ثروات «الكوكب ساسون» فضلاً عن تكتم تلك الشركة على حقيقة مستقبل كوكب الأرض الذي سيفنى حتماً لنفاد موارده «الوشيك»[1].

ولذلك نرى هؤلاء العلماء المغامرين الذين جازفوا بأرواحهم من أجل البشرية جمعاء يقابلون بالنكران عند عودتهم إلى الأرض، ويوضعون تحت الإقامة الجبرية، ويخضعون لإجراء فحوصات طبية مغرضة تنتهي باتهامهم بفقدان الذاكرة (الزهايمر)، والاختلال العقلي، وفقدان القدرة على التركيز نتيجة لتلك الرحلة الفضائية[2].

***

وبعد، فماذا عن الأداء الفني في الرواية؟

يمكن أن نثمن الأداء الفني من خلال العناصر الآتية:

1 - عنصر البناء:

إذا كانت رواية الخيال العلمي تقوم على دعامة المبادئ والنظريات العلمية من جهة، ودعامة الخيال الأدبي من جهة أخرى، فإن الكاتبة حاولت الالتزام بهذا السمت البنائي الذي انتهجته رواية الخيال العلمي لنفسها تاريخياً، ولكنها لم تهتم كثيراً بالجانب العلمي قدر اهتمامها بالجانب الخيالي، بل إننا نراها أحياناً تسهو عن آثار بعض المبادئ العلمية، على الرغم من ثقافتها العلمية، على نحو ما فعلت عندما تجاهلت مبدأ نسبية الزمن الذي أكده «إينشتاين» وأثره في رواد الفضاء؛ فالرحلة الفضائية استغرقت ثلاث سنوات إقامة في الكوكب «ساسون»، ورائد الفضاء كاتب المذكرات يصف الكون الذي مخرته السفينة

(1) يرجع إلى الرواية. ص11.

(2) يرجع إلى الرواية. ص15.

الفضائيـة بأنـه كون «لا يُعرف له شـرق من غرب، ولا شـمال من جنوب؛ فالشـموس تشـرق وتغـرب مـن كل اتجاه، ليسـت محددة بزمن عرفنـاه وتعارفنا على وحدة قياسـه؛ ففي الفضاء ليـس للزمـن حدود، فلا نعرف بدايته من نهايته، والسـرعة التي كنا نعتـد بها، تلك التي قاربت سـرعة أشعة شمسنا العابرة إلى أرضنا، كأقصى سـرعة أمكننا القياس بها فيما مضى من زمن، باتت سرعة بطيئة نسبة إلى ما نحن عليه من سرعة مهولة»[1].

فعلـى الرغـم مـن حضور مبدأ نسـبية الزمن فـي ذهن الكاتبـة فإنها لم تلتفت إلـى أثر هذه النسـبية فـي أعمار رجـال الفضاء الذين يفترض فيهـم أن يعودوا إلى الأرض التـي غابوا عنها ثـلاث سـنوات كاملـة فيجدوا جيـلاً جديداً مـن الناس، مـا داموا قد عاشـوا زمناً «ساسـونياً» سـرمدياً مختلفـاً عن الزمن الأرضـي التاريخي، ولكـن الكاتبة تجعلهم يعـودون من رحلتهم ويقابلون أصحاب الشركة التي أرسلتهم دون أي تغيير طارئ.

كما أنه يفترض في رجال الفضاء أن يشعروا بشـيء من الخوف عندما تحط مركبتهم على الكوكب «ساسـون» ويشاهدون سـكانه أول وهلة، ولو كانت أشكالهم لا تختلف عن أشكال سكان الأرض، خاصة وأن رجال الفضاء فوجئوا بكون ذلك الكوكب مأهولاً.

ولكن الكاتبة تصف اسـتقبال سـكان «ساسـون» لرجال الفضاء على نحـو يوحي بالألفة، وكأنهم كانوا يتوقعون زيارتهم:

«كان هؤلاء الذين سبقوا غيرهم لاستقبالنا أو للتفرج علينا، هم أولئك الذين صادفناهم في تقدمنا نحو مدينتهم التي تبدو من بعيد براقة لامعة، دون أن نلم بتفاصيل بنائها، كان عددهم لا يزيد عن عشـرين فرداً ما بين رجل وامرأة وبعض الشـباب من صغار السن، وكان القليل منهم عـراة على الرغم مما في أجسـام البعض مـن القبح، ولكن البقية كانوا يرتدون ملابس حسـنة التفصيل»[2].

ولا يفوتنا في هذه الفقرة أن نشير إلى تناقض الكاتبة في وصف سكان «ساسون»؛ حيث يعد العراة منهم معاقبين منبوذين؛ فكيف يسمح لهم هنا أن يشاركوا في استقبال سكان الأرض؟!

وقد أسهبت الكاتبة في الجدل الفلسفي حول إشكالية الحاكم، كما رأينا في الفقرات التي

---

(1) الرواية. ص28-29.

(2) الرواية. ص40.

تمثلنا بها منذ قليل، كما أسهبت في المقدمة التي استغرقت ما يقرب من ثلاثين صفحة (1-28)، هذا فضلاً عن إسهابها في وصف كوكب «ساسون»، وطبيعة مناخه، وموقعه، وسكانه، وزمنه، وما إلى ذلك، مما حال دون تحريك عجلة سرد الأحداث الحقيقية، التي تشكل حبكة الرواية وأجّلها على امتداد أربع وستين ومائة صفحة (1-164)،علماً بأن عدد صفحات الرواية برمتها هو خمس وسبعون ومائتا صفحة، أي أن عدد الصفحات التي استغرقت المقدمة والوصف تزيد على النصف!

2 - عنصر الشخصية:

لم تستطع الكاتبة أن ترسم كل شخصية من شخصيات الرواية بما يميزها عن غيرها من حيث الدوافع والخصائص السيكولوجية، ما عدا شخصيتي«أنيس» مراقب التغذية، والدكتور «يوسف» اللذين وقعا في غرام الجاسوسة الساسونية، وارتضيا العيش أو الهلاك في كنف سكان هذا الكوكب الغريب، علماً بأن الكاتبة حاولت أن تتلافى هذا القصور في رسم شخصيات روايتها باللجوء إلى الوصف التقريري الذي لا يفي بالغرض، كأن تصف عالمة الفيزياء الدكتورة «ثريا» بأنها «تكاد تتجاوز الخامسة والأربعين من العمر، وتتمتع بنشاط لا نظير له، لحيويتها الدافقة فوق المعتاد، مما يعطي انطباعاً بأنها دون ذلك بما لا يقل عن خمسة عشر عاماً، وكانت ذات لون يشبه العسل المخفف بالماء، وشعر أثيث أجعد، وأنف دقيق في استقامته كحبة التمر غير الناضجة، وكانت ذات عينين بنيتين مثل شعر رأسها وحاجبيها، تميل إلى القصر، ولم تكن رشيقة بمعنى هذه الكلمة، ولكن كل ما كانت ترتديه من ثياب يبدو لائقاً عليها، يضفي من لونه إشراقة على ملامحها. وبالإضافة إلى ذلك فقد كانت شديدة الذكاء، شديدة الرومانسية»[1].

وعلى الرغم من أن رجال الفضاء الذين قاموا بالرحلة إلى الكوكب «ساسون» من «الغربيين»[2]، فإنها خلعت عليهم أسماء عربية، أما «الساسونيون» فإنها لم تطلق عليهم أي أسماء!

كما أن لغة التواصل بين سكان الأرض وسكان «ساسون» تظل إشكالية قائمة، على الرغم

---

(1) الرواية. ص42-43.

(2) الرواية. ص3.

من أن الكاتبة حاولت أن تهوّن من أمرها بأسلوب غير مقنع:

«وبما أننا كلنا موهوبون أو شبه موهوبين في تعلم اللغات، فقد ساعدنا ذلك في كسر حاجز العجز التام عن الفهم المبدئي لهذه اللغة الغريبة.

ابتدأنا شيئاً فشيئاً بفهم المضمون أو المعنى، دون أن نلم بالتفاصيل أو حتى معرفة المفردات، وحيثما استطعنا أن نميز بين المفردة والمقطع انتابتنا غبطة لا مزيد عليها»[1].

3 - عنصر الحيز:

لقد استطاعت الكاتبة أن ترسم الحيز الروائي رسماً مقنعاً، على الرغم من كونه حيزاً وهمياً خيالياً، ويكفي أن نتمثل هنا برسم منازل سكان الكوكب «ساسون».

«تشاغلت بالنظر إلى أعلى، أتفحص المنازل المرتفعة التي ترتكز على أعمدة شديدة الاستقامة وأرضيتها ترتفع بعيدة عن قمم الأشجار، كانت بيوتاً كالصناديق وبأبواب تكاد لا يتسرب منها الضوء، إلا من كوى صغيرة ترتفع قريبة من الأسقف، كانت هذه الكوى لا تنفذ من أشعة الشمس المنحنية تحتها، ولكنها تتلقى ما ينعكس منها في مرايا مثبتة فوق قمة كل شجرة»[2].

تصف الكاتبة في هذه الفقرة حيزاً مُتخيَّلاً لم تره في الحياة الواقعية، ومع ذلك فقد استطاعت أن توهم المتلقي بوجوده المكثف.

إلا أن وصف الحيز في هذه الرواية يكاد يقتصر على تحقيق هدف واحد، وهو الإيهام بالوجود الواقعي، ولا يتجاوز ذلك إلى توظيف الفضاء الروائي وتحميله دلالات ورموزاً وإيحاءات فكرية أو اجتماعية، على نحو ما فعل كتاب الواقعية النقدية، أو كتاب الرواية الجديدة، على سبيل المثال.

4 - عنصر اللغة:

لقد استطاعت الكاتبة أن توازن بين أساليب السرد والحوار والوصف، وكان السرد يتم بوساطة ضمير الغائب أو ضمير المتكلم، وعلى الرغم من أن أدوات السرد لدى الكاتبة

---

(1) الرواية. ص50.

(2) الرواية. ص123.

تقليديـة فـي جملتهـا، فإنها لـم تكن تخلو مـن بعض التقنيـات المعاصرة، من مثـل تقنية «تيار الوعـي»؛ ففي سـياق الجدل الذي كان يـدور بين رجل الفضاء كاتـب المخطوطة وبين بعض سكان «ساسون» تلجأ الكاتبة إلى تقنية تيار الوعي التي تتيح للشخصية أن تعبر عما يجول في خاطرهـا مما لا تسـتطيع أن تجاهر به فـي الحوار، على نحو ما نرى فـي الفصل الثامن، حيث يطرح الراوي أسئلة على نفسه بدل طرحها على محاوره:

«وقفز إلى ذهني تساؤل مريب.

هل البشر أينما كانوا وعلى أي كوكب وجدوا ذوو خلقة بنيت على الرغبة في العبودية؟

هل النفس مكبلة بالميل إلى التبعية لا شعورياً، وبالتالي ليس في ميسورها التحرر مما هي عليه؟

إذا كان الأمر غير ذلك، إذن لماذا يريدون دوماً أن يقادوا إلى هدفهم الأسـمى من دون أن يسعوا إليه بإرادتهم الحرة؟ هل لأنهم ضلوا الطريق إليه؟»[1].

وعلـى الرغـم من كون لغة الكاتبـة جزلة في مجملها فإن هناك كثيراً مـن الهفوات النحوية والإملائية التي شابتها[2].

---

(1) الرواية. ص114.

(2) يكفي في هذه العجالة أن نشير إلى الشوائب اللغوية الآتية:

«بشكل ملفت للنظر» خطأ، وصوابه «لافت للنظر». ص8.

«الحياة المعاشة» خطأ، وصوابه «المعيشة». ص28.

«فكل شيء يبدو جديد» خطأ، وصوابه «جديداً». ص28.

«ما ينيف عن ثلاثة أعوام» خطأ، وصوابه «ما ينوف». ص32.

«هذا الأمر لم يكن مثبط» خطأ، وصوابه «مثبطاً». ص51.

«إنه يشبه مخروطين ملتصقا القمتين ومتباعد القاعدتين» خطأ، وصوابه «إنه يشبه مخروطين ملتصقي القمتين ومتباعدي القاعدتين». ص58.

«قبل أن يميل ببطئ» خطأ، وصوابه «ببطء». ص59.

«فقد كانوا يمدوا أياديهم» خطأ، وصوابه «يمدون». ص61.

«كان طويل نحيفاً» خطأ، وصوابه «طويلاً». ص63.

«لستم جميعاً راضون» خطأ، وصوابه «راضين» ص117.

«كنا أكثر حذر» خطأ، وصوابه «أكثر حذراً». ص140.

«إذا كان ذلك الرجل واحد» خطأ، وصوابه «واحداً». ص270.

وهذا غيض من فيض من الشوائب التي شوهت أسلوب الكاتبة.

***

وأيا ما يكون الأمر؛ فالذي نخلص إليه أن طيبة أحمد الإبراهيم استطاعت أن تؤصل رواية الخيـال العلمي فـي الأدب الخليجي المعاصر، كما اسـتطاعت أن تتميز بين كتاب الرواية في الخليـج العربـي بجرأتها في طرح قضايا فكريـة واجتماعية تتجاوز الواقـع الخليجي الراهن، وتنطلق إلى آفاق إنسانية أكثر اتساعاً وثراء، وهي بذلك تفتح كوة كي تطل على الأدب العالمي الذي يعنى بقضايا الإنسـان من حيث كونه إنسـاناً، ولا سـيما أنها لا تتخذ الخيال العلمي أداة للتسـلية الرخيصـة، وإنما توظفه توظيفاً فكريـاً واجتماعياً عميقاً، ونأمل أن تعنـى قليلاً بالبناء وبالنسيج اللغوي حتى ترقى بهذا اللون الأدبي الذي ما يزال هزيلاً في أدبنا العربي المعاصر.

* * *

بناء الزمن في روايات طالب الرفاعي
(«سمر كلمات» أنموذجاً)

يعد بناء الزمن من أهم الإشكالات التي يعنى بها نقد الرواية؛ لأن هذا البناء يسهم إسهاماً قوياً في تمييز طبيعة العمل السردي الخام [بوصفه مادة قصصية غفلاً، على نحو ما يتراءى في الحكاية الشعبية أو الأسطورة] عن العمل السردي الفني [بوصفه شكلاً أدبياً، على نحو ما يتراءى في الرواية].

ولذلك لا نستغرب عندما نرى بعض كتاب الرواية يصبون جل اهتمامهم في حذق صناعة الرواية على بناء الزمن بناء إشكالياً طريفاً يميزهم عن غيرهم من كتاب الرواية، كما فعل «بروست» في روايته «البحث عن الزمن المفقود»، أو «جيمس جويس» في روايته ذائعة الصيت «يوليسس».

وتتصل إشكالية بناء الزمن بكثير من جوانب طبيعة الزمن الروائي، من مثل زمن السرد؛ وزمن الخطاب؛ وزمن القراءة[1].

ويرى الدكتور صلاح فضل أن مشكلة الزمن في السرد تعود أصلاً «إلى الفرق بين زمن الحكاية وزمن القول؛ فبينما يسير زمن القول في خط طولي في معظم الأحيان نجد أن زمن الحكاية متعدد الأبعاد»[2].

وأياً ما يكون الأمر؛ فالذي يهمنا في هذه المداخلة هو رصد ملامح بناء الزمن في روايات الكاتب الكويتي «طالب الرفاعي» الذي أصدر ثلاث روايات حتى الآن، وهي «رائحة البحر»[3]، و«ظل الشمس»[4]، و«سمر كلمات»[5].

وقد حاول الرفاعي في هذه الأعمال أن يفيد من تقنيات الرواية المعاصرة، وخاصة تقنية

---

(1) يرجع إلى كتاب«نزهات في غابة السرد» لأمبرتو إيكو. ترجمة سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. الدار البيضاء. بيروت 2005، ص94.

(2) الدكتور صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي. مؤسسة مختار للنشر والتوزيع. القاهرة 1992، ص421.

(3) طالب الرفاعي: رائحة البحر. دار المدى للثقافة والنشر. الطبعة الأولى. دمشق 2002.

(4) طالب الرفاعي: ظل الشمس. دار شرقيات. الطبعة الأولى. القاهرة 1998.

(5) طالب الرفاعي: سمر كلمات. دار المدى للثقافة والنشر. الطبعة الأولى. دمشق 2006.

الارتداد، وتقنية تيار الوعي، وهو ما انعكس على بناء الزمن في هذه الأعمال.

وهـذا الانعـكاس ـ كمـا سـنرى ـ يأتي حتميـاً؛ لأن اسـتخدام مثل هـذه التقنيـات الروائية المعاصـرة يفجـر عيوناً زمنية تتفرع عنها شـرايين كثيرة تتوزع على الشـخصيات الروائية التي تعيش كل شـخصية منها زمنها التاريخي والسـيكولوجي الخاص، كما تتوزع على مسـتويات الزمن العامة الأخرى، كالزمن الراهن والزمن الماضي والزمن المستقبلي في العمل الروائي.

إن زمـن «حمـد» و «سـارة» فـي «رائحـة البحـر»، على سـبيل المثـال، يختلـف عن زمن «أبوناصـر» أو «أبـو خالد» أو زمن «نوال» التي كانت تعيش علـى هامش التاريخ، كما أن زمن السـرد الحي الذي يمسـك «حمد» بخيوطه يتباين عن زمن الارتدادات الكثيرة التي تتوغل في الماضي الميت الذي يشكل ندوباً عميقة في وجدان بطل الرواية.

ولا نريد في هذه المداخلة أن نرصد ملامح تضاريس الزمن في كل أعمال طالب الرفاعي الروائية، ولكننا نريد أن نرصد هذه الملامح المتشابكة في عمل روائي واحد نتخذ بنيته الزمانية أنموذجاً نتفحصه بشيء من التفصيل، وهو أنموذج رواية «سمركلمات».

وقبـل ذلـك ينبغـي أن نلخص أهم أحداث هذه الرواية: إن «سـمر» بطلة هـذه الرواية التي تحمـل الرواية اسـمها، تختـرق الأعراف الاجتماعيـة فتتزوج من «وليد» «البيسـري» الذي لا ينتمـي إلـى فرع من فروع قبيلة أو عائلة أصيلة معروفة في الكويت، وإنما ينتمي إلى العامة من النـاس، ولذلك تثور ثائـرة أهلها الذين رفضوا هذه الزيجة، إلى درجـة أن جدتها تموت كمداً عندما تخفق في إقناعها بالتخلي عن «وليد».

ولكـن «سـمر» الموظفة فـي المصرف التـي تحس باغتراب فـي بيت حميهـا الثري الذي يفـرض هيمنتـه على زوجهـا ويريد منـه أن يعيش معه تحت سـقف واحد، ما تلبـث أن تطلّق وتعود إلى منزل أهلها محتملة عيونهم الشامتة.

وتتعرف «سمر» على الأرمل الشاب «سليمان» المنعزل الذي ماتت زوجته «دانة» منتحرة، فآثـر العيش بعدها في شـقته الأنيقة، حيـث يقابل بعض أصدقائه المقربيـن، من أمثال «طالب الرفاعي» الكاتب.

وفي هذه الأثناء كان «جاسـم» ضابط الشرطة طليق الدكتورة «عبير» (شقيقة سمر)، يحوم حول «سـمر» عارضاً عليهـا الزواج، فتصده وتبعـده عنها آملة في الارتباط الشـرعي بالأرمل

«سليمان»، ولكنه يظل يطاردها ويتوسل إليها حتى تقنع نفسها بقبوله، وعندما تفاتح أهلها في ذلك يغضب والدها ويطردها من بيته متبرئاً منها، كما تتهمها شقيقتها الدكتورة عبير باختطاف زوجها «جاسم» الذي كانت تأمل أن يعود إليها وإلى بناته الثلاث اللواتي كان على صلة بهن في أثناء انفصاله عن والدتهن.

تلجأ «سمر» إلى شقة «سليمان» الذي تعودت على العيش معه منذ عشر سنوات، ولكنها في الوقت ذاته تتصل بـ «جاسم» وتتفق معه على موعد لإنجاز إجراءات الزواج في المحكمة، إلا أنها ما تلبث أن تتخذ قراراً حاسماً برفضه، مفضلة العيش مع «سليمان» من غير رابط شرعي.

وهناك حدث آخر مواز في هذه الرواية يتمثل في علاقة «طالب الرفاعي» مؤلف الرواية نفسه بـ «ريم» الشخصية الإشكالية.

وإشكالية «ريم» لا تنبع من حيث كونها شخصية نامية معقدة أو غامضة، وإنما تنبع من حيث كونها شخصية يختارها الكاتب «طالب الرفاعي» كي تؤدي دوراً في روايته.

إن «طالب الرفاعي» الذي يغدو واحداً من شخوص روايته يوسط «سمر» كي تصله بـ «ريم» التي يبهره جمالها، فيصر على التعرف إليها على الرغم من كونها متزوجة وأماً، وعلى الرغم من كونه هو الآخر متزوجاً وأباً، ولكن الكاتب يحاول أن يسوغ هذه العلاقة المستحيلة المرفوضة أخلاقياً واجتماعياً بتسليط الضوء على ظروف «ريم» الاجتماعية والنفسية، وهو التسويغ الذي يمكن حصره في كون والدة «ريم» إنجليزية، خلافاً لوالدها الكويتي، فضلاً عن انهماك زوجها «مراد» بتجارته وأسفاره، وفضلاً عن ولعها بقراءة الروايات ورغبتها في خوض غمار تجربة مشاركة «طالب» في صياغة روايته.

ما المضامين التي أراد طالب الرفاعي أن يقدمها في هذه الرواية؟

الحقيقية أن هذه الرواية لا تنطوي على مضامين اجتماعية أو فكرية عميقة، ولذلك فإن أهميتها تكمن في شكلها التجريبي لا في مضمونها.

لقد أراد طالب الرفاعي في هذه الرواية أن يرصد بعض ملامح تغير القيم الاجتماعية والأخلاقية في الكويت راهناً، وذلك بفعل تطور تجارة النفط بطبيعة الحال.

وما يؤنسنا إلى ذلك أن الكاتب ينطلق في روايته من عينة اجتماعية يتعرض أفرادها لهزات عنيفة من جراء اختلاف قيمهم التي تمتحن في سياق الصراع بين الجيل الماضي المتمسك

بجذوره وبين الجيل المعاصر الراهن الذي يبحث عن قيم جديدة.

ولنقرأ الحوار الآتي الذي يدور بين «سمر» التي كانت مصرة على الزواج من «وليد» (البيسري) الذي ينتمي إلى العامة من الناس، وبين والدها وجدتها اللذين كانا يرفضان هذا الزواج بشدة متضامنين مع والدتها:

ـ «أنا أريد وليد وسأتزوجه».

استكثر أبي قراري. عنفني صارخاً:

ـ «تتحدين الأسرة؟».

«أنا لا أتحدى أحداً يا أبي، فقط أريد الزواج من شاب أحبه».

ـ «وماذا عن اعتراضنا؟»

هربت من الإجابة، قلت:

ـ «ما ذنبه هو يا أبي؟ شاب كويتي وجامعي وغني، ويحبني».

ـ «ذنبه أنه من عائلة غير أصيلة النسب، ولن تتزوجيه».

وددت لو أصرخ به: إلى جنهم الأصل والحسب والنسب، قلت:

ـ «أبي نحن في زمن تعدى هذه القيم البالية».

ـ تفكيرك هو البالي، ولن تتزوجي هذا الـ...»

وارتفع صوته مهدداً:

«أفضل قتلك على أن أزوجك لبيسري».

ربما كنت في العاشرة من عمري حين سألت جدتي:

«ما الفرق بين الأصيل والبيسري؟».

بلعت ريقها، فتحركت عروق رقبتها المرتخية، قالت:

«الكويت صغيرة. أهل الديرة يعرف بعضهم بعضاً. الأصيل معروف.. الحسب والنسب والجاه، العائلة والفخذ والقبيلة. الأصيل أصيل، والبيسري من عامة الناس».

راحت تنظر في عينين. ترمش بأهدابها المكحلة. تكرر علي حكايتها، تقول:

«الأصيل والبيسري كانا أخوين... هناك، من القحط والمجاعة عضهما الجوع، وقفا عاريين على جادة الطريق، كانا جائعين حد الموت، فمر بهما شخص أعطى كل واحد منهما رغيف خبز، تملى كل منهما الرغيف، ستر الأصيل بالرغيف عورته، أما الآخر فراح يأكل رغيف الخبز»[1].

إن هذا الحوار السردي يكشف بوضوح عن الصراع بين نمطين من القيم الاجتماعية: نمط الجيل الماضي الذي يمثله في الرواية كل من والدي «سمر» وجدتها وشقيقتها «ألطاف» وزوجها، ونمط الجيل المعاصر الذي تمثله «سمر» و «سليمان» و «جاسم» و «مراد» و «ريم» و «طالب الرفاعي» بوصفه من شخوص روايته.

وهناك مضمون آخر تفرزه قصة الكاتب «الرفاعي» و «ريم»، وهو مضمون إبداعي يثير إشكالية العلاقة بين الكاتب وشخوص عمله الأدبي؛ إذ إن الكاتب هنا يسعى إلى مادته الروائية الواقعية الحية التي تتجسد في شخصية «ريم»، ويريد من تلك (المادة) أن تسهم في صياغة عمله، وهو ما يطرح قضية مفهوم واقعية الرواية من جهة، وقضية حرية الشخصية في الرواية من جهة أخرى.

واللافت للنظر هنا أن الكاتب الذي سعى إلى التواصل مع «ريم» كي تسهم في صياغة روايته لم يمنحها فرصة تلك الصياغة، اللهم إلا إذا كان إطلاع القارئ على جوانب من حياة «ريم» يعد إسهاماً في تلك الصياغة، وهذه الصياغة الافتراضية تظل صياغة سلبية غير فاعلة دون ريب.

ولعل هذه العلاقة بين الكاتب وشخوص روايته تماثل العلاقة المقلوبة بين المؤلف وشخوص مسرحيته في مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»[2] للكاتب المسرحي الإيطالي «لويجي بيرانديللو»؛ فالفرق الجوهري بين عمل «الرفاعي» وبين عمل «بيرانديللو» أن الشخصيات الحقيقية هي التي تحمل مأساتها وتبحث عن مؤلف قدير يستطيع صياغتها درامياً، خلافاً لـ «طالب الرفاعي» الذي كان هو نفسه يبحث عن شخصية يدخلها إلى روايته ويمنحها فرصة الإسهام في إبداع عالمه الروائي.

---

(1) طالب الرفاعي: سمر كلمات. ص32-33.

(2) يرجع إلى «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» للويجي بيرانديللو. ترجمة إسماعيل محمد. الشركة التعاونية للطباعة والنشر. القاهرة (د.ت).

والمؤسف أن «طالب الرفاعي» الشخصية الروائية ـ الذي ينبغي أن نميزه عن طالب الرفاعي الكاتب الحقيقي ـ لم يواصل لعبته الروائية؛ فقد بدأها ولم يكملها؛ لأن علاقته بـ «ريم» تنتهي عند الموعد الذي ضربته له في منزل شقيقتها، وشوقه إلى لقائها.

وأياً ما يكن فالذي يهمنا في هذه المداخلة هو بناء الزمن في هذه الرواية.

تتراءى ملامح بناء الزمن بهذه الرواية في أربع مستويات زمنية تتداخل حيناً وينفصل بعضها عن بعض حيناً آخر، وهي المستويات الآتية:

أ – زمن السرد.

ب – زمن الحكاية.

ج – زمن الخطاب.

د – زمن القراءة.

أ– أما بالنسبة إلى زمن السرد فهو زمن الكاتب الذي يجنبنا طالب الرفاعي مشقة البحث عن حدوده عندما يشير في نهاية الرواية إلى أنه شرع في كتابة عمله سنة 2002، وفرغ من كتابته سنة 2005، ولا يهمنا كثيراً أن نتساءل هنا عن اليوم أو الساعة أو الدقيقة التي خط فيها أول جملة في الرواية، أو نتساءل عن اللحظة التي كتب فيها آخر جملة.

ولعل من المفيد أن نشير إلى أن بعض النقاد يحرصون حرصاً شديداً على تحديق زمن السارد، على نحو ما فعل «أمبرتو إيكو» في كتابه «نزهات في غابة السرد» واصفاً زمن السارد في إحدى الروايات على النحو الآتي:

«متى يتكلم السارد؟ وبعبارة دقيقة ما هو الزمن الصفر الذي يأخذ فيه الكلام؟ بما أن النص يحكي عن عالم من القرن التاسع عشر، وبما أن سيلفي كتبت سنة 1853، فإننا سنختار هذا التاريخ باعتباره زمناً صفراً للسرد. إن الأمر يتعلق بمواضعة خالصة، أية مسلمة أولية: كان بإمكاني أن أقرر أن الصوت يتحدث الآن، أثناء قراءتنا، سنة 1994. إن ما هو أساس هو أننا عندما نثبت زمناً صفراً، سيكون بإمكاننا تصور عد عكسي دقيق مستعملين فقط المعطيات التي يوفرها لنا النص»[1].

والحقيقة أن «المعطيات التي يوفرها لنا النص» في رواية «سمركلمات» تظل متشابكة

(1) أمبرتو إيكو: نزهات في غابة السرد. ص75.

ومعقدة، وخاصة إذا كان السارد من شخوص الرواية، وليس الكاتب ذاته فحسب، ولا سيما إذا كان هناك عدد من الساردين الرواة، وهو ما يجعل التمييز بين زمن السارد الكاتب وزمن السارد الراوي محفوفاً بشيء غير يسير من الصعوبة، فما بالك إذا كنا بصدد التمييز بين زمن السارد الكاتب بوصفه مزدوج الأدوار؛ أي بوصفه كاتباً وبوصفه شخصية من شخصيات روايته أيضاً؟!

وطالما أن طالب الرفاعي قد جنبنا مشقة الخوض في هذه العلاقات الزمنية المعقدة بتحديده زمن السارد الكاتب، فإنه يبقى علينا أن نتساءل عما إذا كان ينبغي أن نأخذ هذا التحديد مأخذ الجد؟

من المستحيل الزعم بأن تاريخ بداية تحرير العمل الروائي هو التاريخ الحقيقي لوجوده؛ لأنَّ أي عمل أدبي يظل يختمر في أعماق المبدع مدة طويلة قد تستغرق عشرات السنين قبل أن ينضج ويكتمل ويخرج إلى الوجود الفعلي، والمؤسف أن عدد المبدعين الذين يحدثوننا عادة عن أعمالهم الإبداعية يظل محدوداً جداً، ولذلك ينبغي ألا نأخذ أي تحديد زمني فعلي للكتابة مأخذ الجد.

ب – وأما زمن الحكاية فهو الزمن الذي استغرقته الأحداث، أي الزمن الذي يمتد من بداية القصة حتى نهايتها.

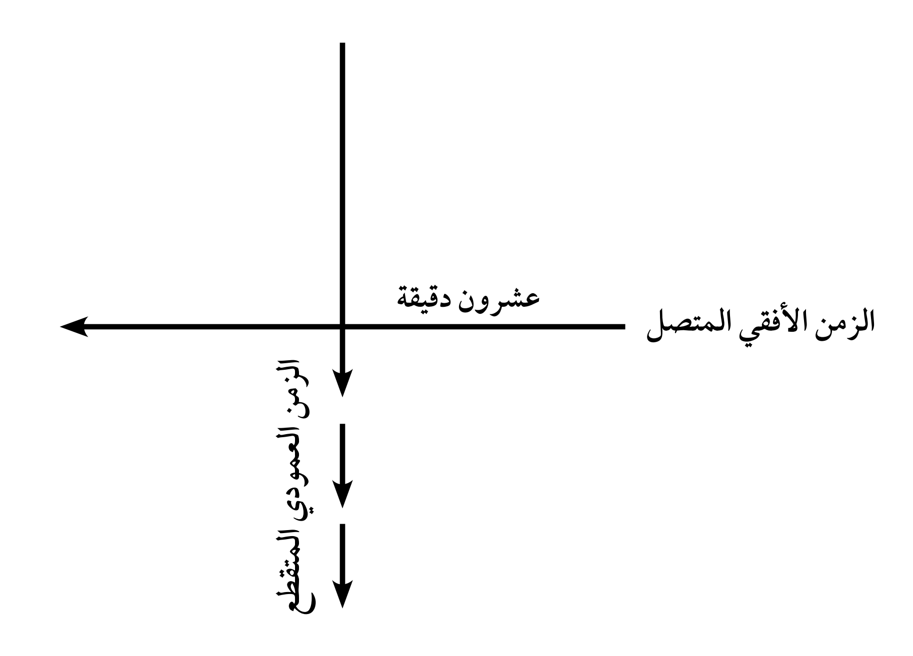
واللافت للنظر أن «طالب الرفاعي» يكثف الأحداث الآنية الأفقية (الزمن) في هذه الرواية في عشرين دقيقة، وهي الفترة الزمنية التي يستغرقها انتقال «سمر» بسيارتها إلى منزل صديقها «سليمان» ليلة طردها والدها من بيته، وتبرأ منها عندما رآها مصرة على الزواج من «جاسم» زوج شقيقتها «الدكتورة عبير» السابق، وانتقال «طالب الرفاعي» إلى منزل أخت «ريم» حيث ضربت له موعد غرام، وانتقال «ريم» إلى المنزل نفسه كذلك، وتجوال «جاسم» بسيارته هائماً على وجهه، فضلاً عن «الدكتورة عبير» التي كانت في أثناء العشرين دقيقة نفسها تعاني من الأرق، وتستعيد ذكرياتها المريرة، وفضلاً عن «دلال» ابنتها البكر التي كانت في هذه الأثناء تحاول أن تستوعب ما حدث من خلاف بين والدتها وخالتها «سمر»، وفضلاً عن «سليمان» الذي كان يركب سيارته ويريد أن يتجه إلى منزله.

وما من شك في أن هذا التكثيف الزمني المنشود يعد إضافة أصيلة إلى تقنيات بناء الرواية

فـي الخليـج العربي، كما يعد مغامرة شـكلية جديـرة بالتنويه، ولكنها مغامـرة غير مثمرة؛ لأن الأحداث الحقيقية التي تشـكل النسـيج الروائي الفعلي يتم غزلها بوساطة تقنيات الاسترجاع وتيـار الوعي والحوار الداخلي، وهي التقنيات التي تتيح لكل شـخصية أن تسـتعيد في وعيها ذكرياتٍ ومواقفَ وأحداثاً وشخصيات من الزمن الماضي.

ومـع ذلك فـإن هذه العودة إلـى الزمن الماضي التي وفـرت المادة الروائيـة الحقيقية لهذا العمل لا تنقص من قيمة هذه المغامرة الشكلية، ولاسيما أن الكاتب قد استطاع أن يجعل الزمن الأفقي الحاضر الراهن يتقاطع مع الزمن العمودي الماضي المنصرم، وإذا كان الزمن الروائي الأفقي متصلاً بالنسـبة إلى المتلقي وبالنسبة إلى بناء الرواية، فإن الزمن الروائي العمودي كان متقطعاً بالنسـبة إلى المتلقي، وبالنسـبة إلى بناء الرواية كذلك؛ فإذا كان الزمن الأفقي مشـتركاً بين كل من «طالب الرفاعي» (بوصفه من شـخوص روايته)، و «سمر» و «سليمان» و «ريم» و «الدكتورة عبير» وابنتها «دلال»، فإن الزمن العمودي كان فردياً، أي أن كل شخصية كانت تنوء تحت ثقل ماضيها الذاتي الخاص.

ويمكـن تجسـيد هـذه العلاقة التقاطعية بيـن الزمن الأفقـي وبين الزمن العمودي بالرسـم بالبياني الآتي:



ويستنتج من تقاطع محوري هذين المستويين من الزمن الروائي أن زمن الحكاية زمن مركب في هذه الرواية، وليس زمناً بسيطاً؛ إذ إنه ـ كما رأينا ـ يتبلور في زمن آني، وهو زمن القول أو زمن «الملفوظ» السردي؛ وزمن ماض، وهو زمن الحكاية أو الأحداث الحقيقية التي تشكل مادة العمل الروائي.

ولعل من المجدي هنا أن نقف عند آليات الفصل بين الزمن الأفقي والزمن العمودي في هذه الرواية.

1 - تقسيم الفصول:

خصّ الكاتب كل شخصية من شخصيات روايته بفصل واحد يتيح لها التعبير عن وجهة نظرها في الأحداث والمواقف الروائية التي تعد طرفاً فيها، ما عدا شخصية «سمر» التي خصها بثلاثة فصول، يبدأ الفصل الأول منها من الصفحة التاسعة وينتهي في الصفحة السادسة والثلاثين، ويبدأ الفصل الثاني منها من الصفحة الثالثة والتسعين وينتهي في الصفحة الثانية عشرة بعد المئة، ويبدأ الفصل الثالث منها في الصفحة السابعة والأربعين بعد المئتين وينتهي في نهاية الرواية في الصفحة سبعين ومئتين.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى شخصية «طالب الرفاعي» التي خصها الكاتب بفصلين من فصول روايته، يبدأ الأول منها في الصفحة التاسعة والثلاثين، وينتهي عند الصفحة التاسعة والخمسين، ويبدأ الآخر في الصفحة الواحدة والأربعين بعد المئة، وينتهي عند الصفحة الثانية والستين بعد المئتين.

وما كنا نريد أن نسجل هذه الجزئيات المملّة لولا ما يلفت نظر القارئ إلى إيقاع الزمن وعلاقته بأهمية الشخصية الروائية بالنسبة إلى الشخصيات الأخرى؛ فتخصيص ثلاثة فصول كاملة لشخصية «سمر» يمنحها مساحة زمنية أطول من مساحة أي شخصية أخرى، ويناسب مكانتها البطولية (بمعنى البطولة السلبية)، كما أن تخصيص فصلين لشخصية «طالب الرفاعي» يؤكد أهمية موقعه في الرواية، ويمنحه مساحة زمنية مناسبة للتعبير بوصفه الشخصية الثانوية الأولى.

يسهم هذا الإيقاع الزمني العام الذي يتراءى في توزيع أجزاء الرواية إسهاماً كبيراً في تمييز أزمنة الشخصيات الروائية وتحديد طبيعتها الأفقية أو العمومية دون ريب.

ومن نافل القول الإشارة إلى أن هذه الآلية توظف عادة في سائر الأعمال الروائية، كما أنها قديمة قدم نوع الرواية.

2 - آلية التأريخ:

تتراءى في حرص الكاتب على التأريخ الدقيق للزمن الأفقي الخاص بكل شخصية، وذلك في بداية كل فصل، فعلى سبيل المثال يبدأ الكاتب أول فصل من فصول روايته بتحديد الزمن الأفقي لشخصية «سمر» بأول جملة زمنية: «الحادية عشرة وخمس دقائق»[1]، وهو ما يفعله في سائر فصول الرواية[2].

وبموازنة زمن كل شخصية بأزمنة الشخصيات الأخرى نستنتج أن كل تلك الشخصيات كانت محكومة في حركاتها واستردادتها بالمدة الزمنية ذاتها، أي أنها كانت محكومة بعشرين دقيقة، وهي المدة المتزامنة الآنية المشتركة بين سائر تلك الشخصيات، كما أشرنا آنفا.

وما من شك في أن هذه الآلية أسهمت أيضاً إسهاماً فعالاً في تمييز الزمن الأفقي عن الزمن العمودي تمييزاً مباشراً.

3 - آلية الوصف:

تتراءى هذه الآلية في وصف فضاءات الكويت في الرواية، من شوارع ومؤسسات وبنايات ونواد ومطاعم ومقاه وفنادق، بغرض الإيهام بالواقعية من جهة، وبغرض الإيحاء بالزمن الراهن، زمن القول السردي المكثف في عشرين دقيقة في المتن الروائي، من جهة أخرى.

ويطالعنا توظيف هذه الآلية في صدر كل فصل من فصول الرواية عادة، على نحو ما نرى في الفصل الرابع، حيث يصف الفضاءات التي تمر بها سيارته، وهو في طريقه إلى منزله: «منطقة بنيد القار، خلف فندق سفير انترناشيونال، مجمع الأبيض يطل على البحر»[3].

وقد يقطع الراوي السرد في أي فقرة من فقرات الفصل، كي يذكرنا بالزمن الراهن، من خلال آلية الوصف، على نحو ما يتراءى في الفصل السادس، حيث يصف «طالب الرفاعي» البحر على النحو الآتي:

---

(1) طالب الرفاعي: سمر كلمات. ص90.

(2) يرجع إلى الرواية. ص9، 39، 63، 93، 115، 141، 165، 193، 221، 247.

(3) الرواية. ص93.

«كان البحر مستبشراً على يمين الطريق، يلاعب أمواجه، وكانت نسائمه، وكانت ضحكاته، وكنت رائحته. أوقفت سيارتي في المواقف الجديدة قبالة قصر في منطقة الشويخ، وترجلت أعب نسيماً منعشاً، أمشي إلى البحر»[1].

إن مثل هذا الوصف ينتشل المتلقي من التماهي في الزمن العمودي الماضي، ويعيده إلى الزمن الأفقي الراهن؛ لأن الفضاء يرتبط هنا بالزمن ارتباطاً وثيقاً.

4 - آلية اللون:

وهي آلية تطالعنا في تتبع حركات إشارات المرور وألوانها، بغرض تذكير المتلقي بزمن الحكاية الأفقي؛ فعندما يتتبع «طالب الرفاعي» إشارات المرور في الفصل السادس وتغيرها من «اللون الأحمر»[2]، إلى «اللون الأخضر»[3]، إلى «اللون الأصفر»[4]، إلى «اللون الأحمر»[5]، وهكذا دواليك، يوحي بحضور الزمن الأفقي، كما يوحي بتغير المشاعر والمواقف الإنسانية.

وما يؤنسنا إلى هذا الإيحاء الأخير أن «سمر» التي ركبت سيارتها وهي مصممة على الزواج من «جاسم»، تغير رأيها بسهولة وتتخذ قراراً آخر حاسماً بالاستمرار في علاقاتها بصديقها سليمان:

«قلبي يخفق لسليمان، ويكفيني أن أحيا بقربه»[6].

إن «سمر» تغير مواقفها بسرعة كما تغير إشارات المرور ألوانها، وهو ما يومئ إلى سرعة تغير القيم الاجتماعية كذلك.

ج - زمن الخطاب:

زمن الخطاب في هذه الرواية يتفاوت إيقاعه من حيث التباطؤ أو التسارع؛ فعندما يكون الزمن أفقياً ينداح زمن الخطاب لرصد تفاصيل اللحظة أو المشهد، وعندما يكون الزمن

---

(1) الرواية. ص152.
(2) الرواية. ص141.
(3) الرواية. ص143.
(4) الرواية. ص147.
(5) الرواية. ص148.
(6) الرواية. ص270.

عمودياً يتقلص زمن الخطاب وينقطع خيطه نتيجة لتباعد الأحداث والاسترجاعات.

ويمكـن أن نتمثـل هنـا بإيقاع الفصل الأخيـر من الروايـة، حيث تطالعنا «سـمر» وهي في طريقها إلى منزل صديقها «سليمان»:

«الحادية عشـرة وعشـرون دقيقة. الإشـارة الضوئية حمراء. أكره هذه الإشارة، توقفني في كل مرة.. تقاطع الدائري الثاني مع شـارع الاسـتقلال.. سأنعطف يساراً. أقل من خمس دقائق وأصل إلى شـقة سـليمان. هـذه المرة تختلف عـن كل المـرات.. أجيء إلى سـليمان بعد أن طردني أبي. ألجأ إليه وليس لي أحد غيره»[1].

إن المسـافة بين زمن السـرد وزمن الفعـل تتقلص كثيراً إلى درجة أنها تلغـى تقريباً، خلافاً للإيقـاع المتسـارع فـي الخطاب الذي تتباعد فيه المسـافة بين زمن السـرد وبيـن زمن الفعل، وهو ما نلمسـه في الفقرات الآتية المقتطفة من الفصل نفسـه، حيث الذكريات تترى على ذهن «سمر»:

«مرت ثلاث عشـرة سـنة وأنا وسـليمان أصدقاء. في بداية العام 1992 رأيت يوماً صورته في الجريدة. قرأت تحتها خبر فوز شركته بمناقصة كبيرة. لا أدري لماذا فكرت بالاتصال..

أذكـر يـوم زرتـه أول مـرة. شـيء مـن خـوف مـر بقلبي وأنـا أعبـر من أمـام فندق «سـفير أنترناشيونال». حين نظرت إلى صورتي في مرآة المصعد، دبت رجفة صغيرة في ساقي..

خمس عشرة سنة وأنا مطلقة. السنوات الأجمل في عمري انسكبت في الرمل. لولا علاقتي بسـليمان لأصابني الجنون.. طلقني وليد محاولاً أن ينتقم مني. سلبني كل شيء، اشترط علي التنازل عن كامل مؤخر الصداق، وشـبكة الزواج الألماس، والسـيارة المرسـيدس، وأن أترك له أثاث غرفة نومي، حتى ملابسي وعدة مكياجي وعطوري وساعات يدي حرمني منها»[2].

إن هـذه الفقـرات التي اقتطفناها من صفحات الفصـل الأخير من الرواية دون حرص على ترابطها وتسلسـلها، تؤكد مدى التباين في إيقاع الزمن في الخطاب الروائي، قياسـاً على تباطؤ الزمن وانديPاحه المشهدي في الفقرة الأولى.

(1) الرواية. ص247.

(2) الرواية. ص250-259.

د - زمن القراءة:

لعل السـؤال الذي يهمنا أن نطرحه بصدد توصيف زمن القراءة في هذه الرواية هو السـؤال الآتي: هل يمكن أن يكون هناك تطابق تام بين زمن الخطاب وزمن القراءة؟

إن زمـن القـراءة فـي أعمـال بعـض الكتـاب الروائيين، مـن أمثـال «فلوبير» الـذي عودنا علـى الإطنـاب في وصـف الفضاءات في سـائر أعماله، وخاصة في «سـلامبو»[1] و «السـيدة بوفـاري»[2]، يمكـن أن يكـون أكثر امتـداداً من زمن الخطـاب في الروايـة، أي أن ما يمكن أن يحدث في الرواية خلال دقائق خمس، قد يصفه الكاتب في خمس صفحات تستغرق قراءتها ربع ساعة على الأقل!

ومن الطريف أن الناقد «أمبرتو إيكو» الذي استوقفته هذه الظاهرة عند قراءته رواية الكاتب الأمريكي «ميكي سـبيلان» الموسومة بـ «ليلة فاتنة» المترجمة إلى اللغة الفرنسية تحت عنوان (Charmante Soirée)، وخاصـة وصف مشـهد القتل الذي يفتـرض فيه أن يكون قد وقع في ثوانٍ، ونعني المشهد الآتي:

«وردت الرشاشـة بلغتها الخاصة، ورأيت رأس أوسيلاو يتهشـم في الهواء وتتناثر أجزاؤه في كل مكان. ومد رجل الميترو الصغير يديه نحوي كما لو أنه يريد أن يتقي الرصاص، وسقط أرضـاً وقد مزقته الرصاصـات محدثة ثقوباً زرقاء، لقد كان صاحب القبعة الجلدية هو الوحيد الـذي حاول رفع سـلاحه، ولأول مرة كلفت نفسـي عناء التصويب، وقطعـت يديه كما تفعل ذلـك الثاقبـة متبعاً أطـراف الكتفين. ولقـد تركت له الوقت لكـي يرى كتفه مبتـورة ترتعد بين قدميـه. لـم تصدق عيناه ما حدث، ولكـي أثبت له حقيقة الأمر أفرغت مـا تبقى من الرصاص في بطنه»[3].

ويعلق «أمبرتو إيكو» على هذا الوصف ساخراً:

«قد كان من الممكن أن أكون أكثر سـرعة لو أني قمت بالتقتيل عوض قراءة هذا الوصف.

---

(1) يرجع إلى الترجمة الإنجليزية: Gustave Flaubert: SALAMMBO Mandial New York 2006

(2) جوستاف فلوبير: مدام بوفاري. ترجمة الدكتور محمد مندور. سلسلة روايات الهلال. عدد 340 دار الهلال. القاهرة 1997.

(3) نقلاً عن كتاب: «نزهات في غابة السرد» لأمبرتو إيكو. ص96.

عشرون ثانية للقراءة من أجل عشر ثوان للمجزرة، إنه رقم قياسي جيد»[1].

إن مثل هذا الإسراف في مد أطناب الزمن في الخطاب الروائي لا نعثر عليه في «سمركلمات»، ولذلك فإن زمن القراءة يأتي مكثفاً لا يعادل زمن الخطاب ولا يتجاوزه، بل يأتي دونه من حيث الانذياح، وهذه السمة الإيقاعية تطالعنا في جميع فصول الرواية التي نكتفي منها بالوقوف عند عينة واحدة نقتطفها من الفصل الثالث المخصص لـ «جاسم»:

«بعد زياراتي المتكررة لسمر في البنك بحجة حساباتي المالية، طلبت مني أن أتوقف. قالت:

«زملائي بدؤوا يلحظون زياراتك الكثيرة».

وسألتني:

«وأظنك لا تريد أن تحرجني أو يمسني أذى بسببك؟».

ترددت قبل أن أقول لها:

«نلتقي خارج البنك».

صدمها اقتراحي كما كنت أتوقع. ظهر الانزعاج على وجهها.

قالت: «أرجو أن تتركني وحدي».

واحتد صوتها، أشارت لي بيدها نحو الباب تطردني

قائلة: «لو سمحت».

الإشارة الضوئية فوق الجسر تتحول إلى اللون الأخضر. سأعبرها ومن ثم أنعطف يساراً للدخول إلى طريق «الدائري الخامس» باتجاه منطقة السالمية، لا أدري كيف ستمر هذه الليلة؟

بمجرد أن نعقد قراننا صباح الغد، سآخذ سمر ونسافر إلى الخارج»[2].

إن زمن القراءة هنا يظل أقصر من زمن الخطاب؛ فالزيارات المتكررة لـ «جاسم» إلى البنك في حد ذاتها تحتاج إلى أسابيع أو أشهر، كما أن ما كان ينوي «جاسم» القيام به يحتاج إلى ساعات على الأقل حتى يستطيع أن ينجز فعل السفر برفقة «سمر».

---

(1) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

(2) الرواية. ص64-65.

ولعـل هـذا الحكم ينطبق على زمن سـائر الفقـرات والجمل، ما عدا جملـة واحدة، وهي الجملة التي يرصد فيها الكاتب حركة الإشارة الضوئية:

«الإشارة الضوئية فوق الجسر تتحول إلى اللون الأخضر».

فزمن قراءة هذه الجملة يظل أطول من زمن حركة تغير الإشـارة التي لا تسـتغرق أكثر من ثانية.

❋❋❋

وبعـد، فالذي نخلص إليه أن بناء الزمن في روايات «طالب الرفاعي» تتشـكل ملامحه من خلال تحليل أربعة مستويات زمنية تتشابك خيوطها حيناً، وتنفصل حيناً آخر، وهي مستويات زمن السرد، وزمن الحكاية، وزمن الخطاب، وزمن القراءة.

وقد استطاع الكاتب أن يستثمر شبكة الزمن باقتدار كي يوظف خيوطها في نسيج الأحداث الروائية، كاشفاً عن بواطن أغوار الشخصيات ودوافعها الخفية والمعلنة التي تزج بها في دوامة الصراع بين الماضي والحاضر، أو بين جيل الآباء وجيل الأبناء، كما استطاع أن يستثمر آليات متعددة للتمييز بين خيوط الأزمنة، وخاصة التمييز بين زمن الحكاية وبين زمن السرد.

ولذلك كله فإن «طالب الرفاعي» يعد من كتاب الرواية الخليجية الذين لا يكتفون بالحرص على معالجة القضايا الاجتماعية والتاريخية التي أفرزتها الطفرات الاقتصادية النفطية فحسب، وإنما يطمحون إلى الإسهام في إثراء جماليات الرواية العربية وتطويرها.

❋❋❋

طبيعة الزمن في رواية «حجر على حجر»
لـ «فوزية شويش السالم»

ليس من السهل أن نصنف طبيعة الزمن في هذا النص الروائي الخليجي؛ لأن هذه الطبيعة تنطوي على إشكالية حقيقية وليست مفتعلة، وهي إشكالية متعددة الأوجه.

من هذه الأوجه أن المصطلحات النقدية المتصلة بتحديد طبيعة الزمن في السرد الروائي لا تفي بالغرض عند تحليل طبيعة الزمن في هذه الرواية؛ فالزمن «المنكسر» أو الزمن «المتسلسل» أو «تداخل الأزمنة» أو «الاستذكار» أو «الاستباق»، وما إلى ذلك من المصطلحات المتداولة في النقد الروائي، لا تجدي في مقاربة الزمن الروائي في هذا النص، لأنها تعجز عن وصف أبعاده وآلياته الأخرى التي يحاول هذا البحث أن يستكشفها.

ومن هذه الأوجه أن هذا النص تتداخل فيه الخطابات التاريخية والسردية، فضلاً عن تداخل الخطابات الأدبية النوعية، ونعني بذلك تداخل الخطاب الروائي، بخطاب أدب الرحلات تحديداً.

ومن هذه الأوجه كذلك أن اللغة الروائية في هذا النص مكثفة وشاعرية إلى حد ارتقائها إلى مستوى الشعر، ولا يخفى ما يترتب على هذا الارتقاء من انفلات وتفكك في الخطاب الروائي؛ فعلى الرغم من أن ذلك الخطاب مركب بطبيعته نوعياً فإن طغيان الشاعرية (وليس الشعرية) يؤدي إلى اختلال التوازن في الإيقاع الروائي، وهو ما ينعكس حتماً على طبيعة الزمن الروائي بوصفه من المفاصل المهمة في ذلك الخطاب.

والحقيقة أن هذه الإشكالية لم تكن مجهولة تماماً؛ فقد سبق لأرسطو أن أثارها ضمناً في كتابه «فن الشعر» من خلال الموازنة بين الأدب والتاريخ؛ فالأدب عنده - كما هو معروف- محاكاة لما حدث بالفعل، أو لما يمكن أو ينبغي أن يحدث، خلافاً للتاريخ الذي يظل مقيداً بما حدث بالفعل، ومن هنا تأتي شمولية الأدب وجزئية التاريخ.

فهذه الموازنة بين الخطاب التاريخي الواقعي وبين الخطاب الأدبي المتخيل تطرح إشكالية الزمن طرحاً ضمنياً، لعل أرسطو قد تجاهله بوصفه بدهياً أو هامشياً.

وفي العصر الحديث تثار هذه الإشكالية صراحة من قبل المفكر الفرنسي «بول ريكور»

الـذي ارتـأى أن يجانس بين «الحبكـة» التاريخية وبين «الحبكة»[1] الأدبيـة، وحاول أن يمحو الحـدود الفاصلـة بين الخيـال الأدبي وبيـن الكتابـة التاريخية بدعـوى انتمائهمـا «إلى مقولة الخطابات الرمزية»[2]، وبدعوى إمكانية «الاستبصار»[3] في كل منهما.

وعلى الرغم من اعتراف «ريكور» باختلاف مرجعية التاريخ «الواقعية» عن مرجعية الأدب «الخياليـة»، فإنـه «يؤكـد بأنهما ما دامـا ينتجان قصصـاً ذات حبكة، فإن مرجعهمـا الأخير هو التجربة الإنسانية في الزمن، أو بنى الزمانية»[4].

والحقيقة أن النتائج التي استخلصها «ريكور» من خلال تحليل الخطابين التاريخي والأدبي لا تخلـو من تناقضات؛ إذ كيف يمكن أن نسـاوي بين خطـاب تاريخي واقعي فعلي، وخطاب خيالي محتمل الوقوع حيناً، ومسـتحيل الوقوع حيناً آخر؟!، ويترتب على هذه المفارقة أننا لا نستطيع أن نساوي بين الزمن التاريخي الفعلي وبين الزمن الخيالي الافتعالي.

فهذه حقيقة منطقية لا يستطيع «ريكور» أن يقفز عليها في شطحات فكرية لا تخلو من نزوع «سفسطائي».

وبنـاء على ذلك فإننا نسـتطيع أن نصنف الزمن في هذه الروايـة في ضوء التمييز بين الزمن التاريخي وبين الزمن السردي الأدبي وبين الزمن المطلق.

وسنرى أن الزمن التاريخي يواكب الزمن السردي في هذا النص أو يصاقبه، كما سنرى أن الزمن المطلق يتراءى في الخطاب اللغوي الشاعري أو في الموقف الشاعري الذي تمحى فيه الحدود بين الأزمنة الفيزيقية الثلاثة (الماضي، والحاضر، والمستقبل).

وقبـل أن نرسـم ملامح هذه الأنمـاط الزمانية في هـذا النص الروائي، ينبغـي أن نقدم نبذة موجزة عنه:

هنـاك قصتـان رئيسـتان متداخلتان فـي هذه الرواية، هما قصة «راشـيل إسـحاق شـلومو يساخار»، وقصة الزوجة «موضي».

---

(1) يول ريكور وآخرون: الوجود والزمان والسرد/ فلسفة يول ريكور. ترجمة سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء/ بيروت. الطبعة الأولى 1999. ص 192

(2) المرجع نفسه. ص 195

(3) المرجع نفسه. ص 194

(4) المرجع نفسه. ص 195

وهاتـان القصتان تتجادلان وتشـكلان ضفيـرة واحدة، على الرغم مـن أن إحداها تاريخية قديمة والأخرى حديثة معاصرة.

أما «راشـيل» فإنها فتاة يهودية تضطر إلى أن تفر إلى اليمن عن طريق الهند على إثر سـقوط غرناطـة فـي الأندلـس وملاحقـة المسـلمين واليهود من قبـل الأسـبان لأنّ قوانيـن الملكين الكاثوليكيين «إيسابل» و «فرناندو» كانت أشد وطأة على اليهود من تلك التي نالت المسلمين؛ إذ إنهـا منحت اليهود مهلة ثلاثة شـهور لتغيير دينهم والتحول إلى المسـيحية أو مغادرة البلاد الأندلسية والتنازل عن الأموال العقارية والمنقولة.

وقد ارتأى والد «راشـيل» الصائغ أن يهرّب ابنته إلى اليمن كي تنتظره عند أخيه «حايم ابن اليعازار» الذي كان يعيش في اليمن، فأرسـلها مع الشـاب «فردريكو خمينيس» كي يصطحبها عبـر المناطـق الجبليـة حتى يوصلها إلى الشـاطئ، حيث تركب سـفينة متجهة إلـى «البندقية» ومنها ترحل إلى السـاحل الشـرقي لإفريقيا، وهو السـاحل الذي كان بيد العمانيين، ثم ترحل بعد ذلك إلى اليمن عبر الهند.

وقد عانت «راشيل» في هذه الرحلة معاناة كبيرة، وخاصة في الهند، حيث كان البرتغاليون يغيـرون علـى السـفن فيسـبون النسـاء ويقتلـون الرجـال وينهبون الأمـوال، ولكن «راشـيل» اسـتطاعت أن تفلـت منهـم مصطحبة سـجادتها الموشـاة بنقـوش جميلة بوصفهـا ذكرى من الأندلس، وتستضاف في منزل عائلة هندية ما يلبث ربها أن يموت ويحرق، كما تحرق زوجته «كامالا» بعد ذلك حية، وفاء له ورغبة في الالتحاق به، بحسب الطقوس والشعائر الهندية.

تسـتأنف «راشـيل» رحلتها متلافية كمائـن الموت التـي كان ينصبها البرتغاليـون، فتركب سفينة مبحرة إلى اليمن، وتقع في حب ربانها النوخذة الشهم «يهرحب بن همام» الذي يتطوع لمصاحبتها في ربوع المدن والأرياف اليمنية بحثاً عن عمها.

وأمـا الزوجة «موضي» فإنها تعيش قصة حب مع زوجها «يوسـف»، وتكتب مذكراتها عن حياتهـا معـه، ورحلتهما إلى أسـبانيا، وعن اختلافها معه بعد اكتشـافها علاقـة مريبة بينه وبين موظفة في البنك الذي يودع فيه أمواله.

وتصـف «موضـي» معاناتها وإحساسـها بخيانـة زوجها وغدره بهـا بكبريائهـا المحطمة، وانتقامهـا منـه بالانفصال عنه، وحرمانه من ابنته «نورا»، والسـفر إلى «لنـدن»، ثم عودتها إلى

الكويـت، وسـفرها بعـد ذلك إلـى اليمن كـي تبحث عن جذورهـا هنالك؛ لأنها تكتشـف أن النوخذة «يهرحب بن همام» هو جدها الأكبر.

وهكـذا تصل الراوية ابنـة «موضي» بين القصتين المتوازيتين من خلال شـخصية النوخذة «يهرحب»، على الرغم من القرون العديدة التي تفصل بين القصتين.

الزمن التاريخي:

وهو زمن يتراءى في الخطاب التاريخي الرسمي المباشر الذي يقابل الزمن الروائي.

تسـتعرض الكاتبة هنا أحداثـاً تاريخية بحتة منفصلة عن بنية الرواية فـي علاقاتها الداخلية على نحو ما يطالعنا في القسم الخاص بـ «الحجر الثاني/ الهند».

ففـي هـذا القسـم نقرأ فصـلاً كاملاً عـن خروج العرب المسـلمين مـن غرناطة فـي القرن الخامس عشر، وهو الفصل الموسوم بـ «ذاكرة ترشح بالعفن»:

«القرن الخامس عشر..

مفصل مهم لكل التحولات التي أتت فيما بعد.

بدأ بأهم أحداثه وهو سـقوط آخر معاقل دولة الأندلس العربية.. غرناطة واستسـلامها في سنة 1492.

وبدء تأسيس إمبراطوريات الرياح الموسمية التي سيطرت على إفريقيا والساحل الهندي، وحولت جميع تلك الدول إلى مستعمرات لها.

كما ساهم افتتاح قناة السويس في تحول وجه التجارة.

ووجه الحضارة.

إنه قرن العنف والمجازر..

أريقت فيه دماء المسلمين، وسلبت ممتلكاتهم..

استعمرت بلادهم تحت مسمى رحلات الكشوفات الجغرافية..

والحقيقة أنه سباق لمن يسلب وينهب أكثر.

كانـت البدايـة مع جزار التاريخ «فاسـكودي جاما»، ثـم ورثه «ألفونسـو د لبوكيرك» الذي وصل إلى السواحل الهندية في سنة 1508.

وفي 20 مارس سنة 1510 احتل «جوا»[1].

فمثل هذا الخطاب التاريخي يجسد لنا زمناً منفصلاً عن الزمن الروائي، ولكن الكاتبة تصل هـذا الزمـن التاريخي البحت بالزمن الروائي من خلال وصفها لقصف «ألفونسـو د لبوكيرك» البرتغالي للسفينة التي تقل الفتاة اليهودية «راشيل إسحاق شلومو»[2].

وبطبيعة الحال فإن الزمن التاريخي في هذه الرواية يظل زمناً دخيلاً أو زمناً مباشراً متطفلاً غريباً على بنية زمن السرد، على الرغم من محاولة اتخاذه خلفية أو أرضية للأحداث الروائية.

ومع ذلك فإن هذا الزمن التاريخي يتراءى لنا في النص الروائي من حين إلى آخر، وخاصة فـي الفصول المتعلقـة بتاريخ اليهود في اليمن، وتاريـخ «آزال» أو «صنعاء»، بل إن هذا الزمن يتوغل في الماضي السـحيق حتى يلامس تاريخ «بلقيس» و «سـد مأرب» و «سـام ابن نوح»، ومحاولة «أبرهة الأشرم» بناء كعبة ينافس فيها الكعبة الشريفة[3].

ب - الزمن السردي:

وهو زمن روائي داخلي ينبع من البناء الروائي، وبتعبير آخر:

فإنه زمن إبداعي متخيل وليس زمناً تاريخياً فعلياً.

وهذا الزمن هو الذي ينتظم أحداث قصة «راشيل» وقصة «موضي» في الرواية.

ويتفـاوت هذا الزمـن في إيقاعه، فيتراءى موجـزاً مركزاً حيناً، ويتـراءى مفصلاً حيناً آخر؛ والصيغـة التـي تلائم الزمـن الموجز المركـز هي صيغة الماضي المسـرود، وكلمـا كان ذلك الماضي بعيداً كان الزمن أكثر تركيزاً وإيجازاً، أما الصيغة التي تلائم الزمن المفصل فهي صيغة المضارع الآني الذي يتحول من الخطاب السـردي إلى الخطاب الوصفي بالتدريج، ويسـهم إسـهاماً كبيراً في الإيحاء بالواقعية، وكلما كان الزمن مضارعاً أو أقرب إلى المضارع كان أكثر امتداداً وإيهاماً بالواقعية والآنية أو الراهنية.

ولعلنـا نسـتطيع أن نتمثل للزمـن المضارع ببعض المقتطفات التي تؤنسـنا إلى هذا التميز، فعندما نقرأ خبراً مثل هذا الخبر الذي يأتي في سياق قصة «راشيل» التي ترويها بضمير المتكلم:

---

(1) فوزية شاويش السالم: حجر على حجر. دار الكنوز الأدبية. الطبعة الأولى. بيروت 2003. ص 83

(2) المصدر نفسه. ص 84

(3) المصدر نفسه. ص 283

«حمل إلي سومانترا زوج باداما خبر رحيل البرتغاليين من جوا بعد فشلهم في احتلالها»[1].

نقول: عندما نقرأ مثل هذا الخبر فإننا نتصور المدة الزمنية الطويلة التي استغرقتها محاولات البرتغاليين لاحتلال «جوا»، وإخفاقهم في ذلك، ثم رحيلهم عنها؛ فكل ذلك قد يستغرق أسبوعاً أو شهراً على الأقل.

وعندما نقرأ خبراً مثل الخبر الذي ترويه «موضي» عن طفولتها وعلاقتها بأترابها من البنات وموازنتها بين ما كن يتمتعن به من حرية في اللعب وزيارة منازل الجيران وبين ما كانت تفرضه عليها والدتها من حبس في البيت، بضمير المتكلم أيضاً:

«كن يجئن كل يوم إلى بيتنا، بشعر مشعث طائر وملابس قذرة.. يلعبن ويغنين ويأخذن الحلوى وينطلقن إلى الشارع بكل فرح.. يملكن كل الحرية في الدخول والخروج.. اللعب في الحي والحارات. بينما كنت وأخواتي النظيفات في الليوان رهينات الترتيب والنظافة.. كل منا مربوطة قدمها في حبل مشدود على رجل السرير»[2].

فعندما نقرأ مثل هذا الخبر نتصور المدة الزمنية الطويلة التي ركزت في هذه الفقرة؛ ذلك لأنّ الفعل المتكرر هنا يوحي بأن الزمن يمتد أشهرا أو سنوات.

هذا عن الزمن الماضي، أما ما يتصل بالزمن المضارع فإننا نتمثل بالفقرتين الآتيتين اللتين تجسدان إيقاعاً زمنياً أقرب ما يكون إلى إيقاع الزمن الآني:

«الرمال تسف من الكثبان المحيطة بجانبي الطريق.. رمال سريعة ناعمة تجري في طيات مثل لفائف من قماش طائر.. تنفلت في وجه الدرب لتصطدم بأرجل البغال والجمال السائرة.. تتطاير ذراتها الناعمة لتنحشر في العيون والأنوف.. موجات من الرمال المنفلتة من الكثبان الرملية راكضة نحونا بقفزات سريعة راقصة على نغمات أداد»[3].

إن قارئ هذه الفقرة التي تسرد فيها الفتاة اليهودية «راشيل» رحلتها في بعض ربوع اليمن باحثة عن عمها، يلمس مدى انحلال الزمن واندلاق تفاصيله الراهنة التي تترى وتتسرب آنياً.

«اليوم غرناطة غائمة في ضباب خفيف.. تشف مثل عروس تحت إكليل الزفاف.. تسحب

---

(1) الرواية. ص 76

(2) الرواية. ص 116

(3) الرواية. ص 193

طرحة النور على القباب.. الأبراج والكنائس.. أشـجار اللوز وأشـجار السـرو.. نهر (حدرو) والبساتين. ضباب شفيف يحط مثل حلم تود أن لا تصحو منه.. ولكنه يومنا الأخير.. غرناطة تودعنا من خلف غلالة ربيعها الساحر. لانملك أن نتمسك بها أكثر..»[1].

فالزمن في هذه الفقرة ينسـاب آنيا كذلك، وهذا الانسـياب الآني يوهمنـا بالواقعية، وكأننا نمارس تجربة وداع غرناطة تواً، ونستنشق عطر الضباب الشفيف الذي يسدل غلالته عليها.

ج – الزمن المطلق:

وهـو زمـن ميتافيزيقـي ذاتي غير قابل للقيـاس، ويتراءى لنا هذا الزمن مـن خلال كثير من المواقف الروائية في هذا النص، ويكفي في هذه العجالة أن نتمثل بما يأتي:

موقـف تلاشـي الخط الفاصل بين الأزمنة، وهو موقف وهمـي موضوعياً أو علمياً، ولكنه حقيقي ذاتياً أو نفسياً.

ونجـد في الرواية مواقف كثيرة يتلاشـى فيها الخط الفاصـل بين الماضي والحاضر أو بين الحاضر والمستقبل في ذوات الشخصيات الروائية.

إن «موضي» تتساءل، وهي تقف منبهرة أمام آثار الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، عما إذا كان صناع تلك الحضارة قد غابوا حقاً أم أنهم ما يزالون قائمين؟

فقد «زالت ممالكهم والمكان ما زال يشهد بذاكرتهم.

ما زالت هالتهم تعيش في المكان..

«لا غالب إلا الله»

نقش على جدار.. ما زال حياً.. ينبض بذاكرة المكان.

بذاكرة اليد التي نقشت.

بذاكرة الملوك التي أمرت بالنقش..

بالمدينة.. الناس.. حياتهم.. تاريخهم.. زمنهم.

فهل ذهبوا حقاً؟!

---

(1) الرواية. ص 47

وإذا كان غيابهم حقيقة..

فكيف ينبض المكان بهذا الحضور؟!» [1].

وفـي موقف آخر نـرى الزوجة الهندية «كمالا» تصر على أن تحـرق حية بعد موت زوجها معتقـدة أنها سـوف تتحد معه فـي الموت كما اتحدت معـه في الحياة، وتحاول «راشـيل» أن تثنيها عن عزمها دون جدوى، لأنها كانت مأخوذة بإحساس عارم بأنها «ستولد من جديد»[2].

إنه تداخل الحاضر بالمستقبل في ذاتية «كمالا» إذن.

د ـ الزمن الشـعري: ويتراءى لنا من خلال ظاهرة التناص الشعري، وخاصة في المذكرات التي كتبتها «موضي» في أسـبانيا»[3] ومن خلال ظاهرة التناص الديني الذي كان يتخلل سـيرة الفتـاة اليهوديـة «راشـيل» التي كانـت تتمثل بنصوص من التـوراة[4]، هذا فضـلاً عن الأزجال الشـعبية اليمنية التي تخللت الرواية[5]، وخاصة في القسـم الرابع من الرواية (أو الحجر الرابع كما تسميه الكاتبة).

وفضـلاً عـن هذا فإن أسـلوب الكاتبـة لا يخلو من شـاعرية، بل إن هناك مقاطـع كثيرة في الرواية تشـكل ظاهرة ترهل في البناء الروائي، ويمكن فصلها عن المتن النصي دون أن يختل المبنى أو المعنى. وللتدليل على ذلك نتمثل ببعض النصوص التي تؤنسنا إلى ذلك؛ فمن هذه النصوص تلك الفقرة التي صدّرت بها الكاتبة القسم الثاني من روايتها (أو الحجر الثاني):

«خطوة على خطوة

طريق على طريق

مسار على مسار

أثر على أثر

تراث على تراث

حضارة على حضارة

---

(1) الرواية. ص 32

(2) الرواية. ص 77

(3) يرجع إلى ص 33، 43، 47، 48، 49، 51

(4) يرجع إلى ص 71، 217، 218، 236

(5) يرجع إلى الرواية. ص 185، 193، 205، 215، 219، 225

عظام على عظام

عشق على عشق

خيانة على خيانة

ألم على ألم

حزن على حزن

فراق على فراق

موت على موت

وداع على وداع»[1].

فعلى الرغم من أن هذه الفقرة الشعرية تؤدي وظيفة الإيحاء بالإسقاط التاريخي وتومئ إلى التماثل بين المواقف الروائية القديمة والراهنة، وتؤكد التواصل الحضاري البشري العام الذي تصنعه أمة واحدة بعينها، نقول: على الرغم من ذلك كله فإننا نستطيع أن نسقط هذه الفقرة دون أن يتأثر بناء الرواية.

ومن هذه النصوص كذلك ما يطالعنا في الرواية من خطابات شعرية تتخلل الخطاب السردي، كأن تصدر الكاتبة القسم الأول من روايتها (الحجر الأول/ غرناطة) بفقرة ذات نكهة شعرية نقتطف منها ما يأتي:

«من أين يأتي الفراق؟

وإلى أين يذهب؟

إنه حركة..

حركة الفراغ في الفراغ

الحركة في ذات اتجاهها

البعد والانتقال

جسد فرغ من المكان.. الأهل.. الذاكرة.. الوطن

الجسد ما زال في المكان، ولكن ذاكرة المكان فارقته».

(1) الرواية. ص 53

فالملاحظ أن الكاتبة تطل علينا من خلال هذه النصوص الشعرية من حين إلى آخر وكأنها تحرص على إسماع صوتها الخاص بين أصوات الشخصيات الروائية الأخرى، وهو ما يضفي على هذه الرواية مسحة ذاتية.

***

وأياً ما يكون الأمر، فإن فوزية شويش السالم في هذه الرواية تفيد كثيراً من رحلاتها السياحية كما يبدو؛ فقد ارتحلت عبر المكان وعبر الزمان من غرناطة إلى الهند، ثم إلى اليمن، ومن الزمن التاريخي الموضوعي القديم والمعاصر إلى الزمن المطلق الذاتي المتسم بالديمومة (بمفهوم برغسون)، وأحسبها تؤسس في هذه الرواية لنمط جديد في الكتابة الروائية العربية، وهو نمط رواية أدب الرحلات، حيث يتم التزاوج بين نوعين أدبيين هما الرواية وأدب الرحلات، وتمتزج جماليات هذين النوعين في بناء متكامل موحد متناغم.

* * *

أطروحة الهوية في رواية «الأرجوحة»
لـ «حمد الحمد»

يحاول الكاتب الكويتي «حمد الحمد» في روايته «الأرجوحة» أن يرصد كثيراً من الظواهر الاجتماعية والاقتصادية والسياسـية والثقافية رصداً جماليّاً لا يخلو من نزوع توثيقي، إلى حد أن كاتبة مثل «خولة القزويني» تعد هذه الرواية «أول هدية يمكن أن تمنح لكل مثقف زائر يأتي إلـى الكويـت باحثًا عن جغرافيا وبيئة هذا المجتمع متلمّسـاً ضوءاً شـفّافاً كي يدخل إلى واقع الإنسان الكويتي»[1].

والحقيقـة أن هذه الروايـة، على الرغم من نزوعها السـياحي الاجتماعي، تركز على قضية اجتماعيـة بعينها، وتعالجها بوصفها أطروحة يتكئ عليها الخطاب الروائي شـكلاً ومضمونًا، مبنىً ومعنىً، أما ما عدا ذلك من «تيمات» فإنها تظل هواجس ثانوية أو هامشية تأتي في السياق لا في المتن.

وهـذه الأطروحـة التي تركـز عليها «الأرجوحة» هـي أطروحة الهوية التـي أخذت تحظى باهتمـام كثيـر من الكتّـاب المحليين والعالمييـن الذين أرادوا أن يتشـبثوا بثقافاتهـم في عالم يتعرض لرياح التغيير العولمي.

وقبـل الولـوج إلى لب هـذه الأطروحة كما عالجتهـا الرواية، يجدر بنا أن نقـف قليلاً عند مفهوم «الهوية» التي تثير جدلاً كبيراً بين المفكرين المعاصرين، وخاصة العرب منهم.

تعـد الهوية «محصلـة معطيات الميراث الثقافـي والاجتماعي والقومـي والديني لدى أي جماعـة أو أي شـعب أو أي أمـة»[2]، علـى حـد تعبيـر الدكتور عبد الإلـه بلقزيـز، ولكن هذه «المحصلة» تظل محل خلاف بين المفكرين الذين يرى بعضهم أنها ثابتة ومحددة للخصوصية والتميز، أو يفترض فيها أن تشـكل «ثباتًا في الحال ووحدة في المبتدأ أو المآل»[3]، بينما يرى بعضهـم الآخر أنها لا تعدو أن تكون أقانيم وهواجـس «ذهنية خالصة، ونوعاً من آليات عقلية

(1) نقلاً عن قفا غلاف رواية «الأرجوحة» لحمد الحمد. منشورات المسارات. الطبعة الثانية. الكويت 2004

(2) الدكتور عبد الإله بلقزيز: أسئلة الهوية العربية في عصر العولمة. بحث منشور ضمن كتاب «الهوية العربية في عصر العولمة». دار الخليج. الطبعة الأولى. الشارقة 2006 ص 48

(3) نقلاً عن «هواجس الهوية» للدكتور تركي الحمد. ضمن الكتاب ذاته. ص 29

للدفاع عن الذات المأزومة والمهزومة»[1]، و«صيرورة تاريخية»[2] متغيرة.

وإذا كان المقام لا يتسع لمناقشة هذه القضايا الفكرية في هذه العجالة، فإن ما ينبغي أن نلفت النظر إليه منذ البداية أن «حمد الحمد» يعالج إشكالية الهوية بوصفها انتماء عشائريّاً أو قبليّاً يقوم على الوشائج الدموية النقية والروابط الثقافية القبلية الأصيلة التي يمكن أن تتناقض مع القيم النقلية الروحية السلمية، كما يمكن أن تتناقض مع القيم العقلية الوضعية التي تقوم عليها الدولة المعاصرة، وهو ما سنراه في سياق تحليل المتن الروائي.

ومؤدى هذه الرواية أن «شافي» الفتى الموظف في شركة النفط، الذي ما فتئت والدته تحثه على الزواج، يتعرف إلى الفتاة «مريم» المدرسة من خلال حادث تصادم سيارتيهما، ويسعى إلى الزواج منها، ولكن والدته وسائر أقاربه يرفضون ذلك بشدة، بحجة عدم انتماء «مريم» إلى فروع العشيرة الكويتية الأصيلة التي ينتمي إليها. ولكن علاقة الحب التي كانت تربط بين «شافي» و«مريم» كانت أقوى من أواصر العشيرة، ولذلك يتمرد «شافي» على قيم القبيلة بعد تردد، ولكنه ما يلبث أن يكتشف أن زوجته لم تكن تنتمي إلى أي قبيلة، بل كانت لقيطة عثر عليها متبنيها «الشيخ يوسف» على عتبة مسجد، فحملها إلى زوجته العاقر التي تشفق عليها وتربيها وتطلق عليها اسم «الفراشة»، لوشم منقوش على كتفها، فتنشأ في منزل ذلك الرجل الطيب، وهي تجهل أي شيء عن ماضيها، إلى أن تتزوج من «شافي» الذي أحبته وفضلته على الدكتور «ناجي» الطبيب الذي سبق له أن طلب يدها، وظلت سعيدة بزواجها ردحاً من الزمن، لم ينغص عليها حياتها سوى مكالمة هاتفية من مجهول تلقاها زوجها: «لماذا تزوجت الفراشة.. ألم تر ذلك الوشم الأخضر على أعلى كتفها من الخلف؟»[3].

وهنا يعصف الشك بـ«شافي» الذي يرتاب في زوجته فيهجرها، ويُهمل مظهره هائماً على وجهه، وهو ما يجعل «مريم» تستدرجه وتلح عليه كي يبوح لها بسر هذا التغير الكبير في حياته، وعندما يخبرها بسره المؤرق لا تدافع عن نفسها، وإنما تطلب منه أن يزور (والدتها) حتى يعرف قصة وشم «الفراشة» على كتفها، فيفعل، ولكننا نفاجأ بتلك الوالدة تحكي عن قصة أخرى غير متوقعة، وهي قصة التقاط «مريم» من عتبة المسجد وتبنيها، وبما أن كلاً من

---

(1) الدكتور تركي الحمد: «هواجس الهوية». ضمن الكتاب نفسه. ص 29

(2) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

(3) حمد الحمد: الأرجوحة. ص 302

«مريم» و«شـافي» لم يكونا على علم بهذا السـر الدفين، فإن حياتهما الزوجية تصبح في مهب الريح؛ فـ«مريم» تنهار عصبيّاً، ثم تتخذ قراراً بالاسـتقالة من المدرسـة كي تعمل في دار رعاية الأيتام، آملة أن تمسك بأي خيط يؤدي بها إلى اكتشاف حقيقتها ويقودها إلى أبويها الحقيقيين، وأصبح السؤال الوحيد الذي يؤرقها هو سؤال الهوية:

«هذه ليست مريم.. إذن من أنا؟»[1].

أمـا «شـافي» فإنه يصاب بالذهول بعد اكتشـاف حقيقة زوجته: فكيـف يواجه الآخرين من أبناء عشيرته بهذه الزوجة التي لم تعد واهية النسب فحسب، بل مجهولة النسب؟!

ولذلـك نرى «شـافي» يهجر بيت الزوجية ويسـافر إلـى «الرياض» متذرّعـاً بزيارة صديقه «صالح الفوزاني» الذي سبق له أن تعرف إليه في لندن عندما كان موفدًا من الشركة التي يعمل بها، والذي سبق له أن زاره مع صديقه الحميم «سعد» كي يحضر حفل زفافه الثاني.

ولكن ضمير «شـافي» الإنساني يستيقظ في أعماقه، فيقطع زيارته إلى الرياض، ويعود إلى «مريم» بعد أن تاه في الصحراء وأوشك أن يلقى حتفه.

لقد عاد «شافي» من تلك الرحلة مخلوقاً جديداً، وكأنه شرب من نبع القيم الروحية في تلك الأرض المقدسـة، فشـفي من أوصابه وأوهامه التي نسـجتها مواضعات وأعراف اجتماعية لا تمت بصلة إلى الإنسانية، وهو ما نستأنس إليه بالحوار الآتي الذي يدور بين «مريم» و«شافي» بعد عودته:

« – لماذا أنا أعيش معك يا شافي؟

التفت إليها..

– ولماذا؟!

– أنا.. ألستُ عاراً عليك؟

لم يستطع الرد.. وإنما قال بارتباك:

– ولماذا لا نتحدث بصراحة؟!

– لنتحدث بصراحة.

(1) الرواية. ص 353

- لماذا لا تتخلى عني كما تخلى عني أهلي؟!
- لا أستطيع أن أتخلى عنك يا مريم لأنك زوجتي.
- ولكن أنا عارٌ عليك.. وإنسانة لا تعرف هويتها.
- لم أتحدث معك في هذا الموضوع.. أنا قبلتك كما أنت.
- ولكن في قلبك حتماً أشياء أخرى.
- مثلاً..
- مثلاً.. قد تبحث عن إنسانة أخرى تتوافق مع منزلتك الاجتماعية.
استاء شافي من هذا الحديث:
- ولماذا هذا الحديث حيث الهدف منه استفزازي؟
- لم أستفز أحدًا يا شافي ولكن..
- الحقيقة يا مريم.. أنت زوجتي، وطالما أحبك فأنا معك إلى النهاية.
- وما هي النهاية؟!
- النهاية هي أن نعيش بهدوء ونبتعد عن إثارة هذه المواضيع.
- ولكن أنا...
- أعرف.. أنت الفراشة الجميلة التي أحببتها، وكنت المتسبب في خلق هذه الصدمة.
- ولكن يفترض أن تتغير قناعاتك عندما تكتشف حقيقة زوجتك.
- الحقيقة لا تغير شيئاً، طالما أنت إنسانة لم ترتكبي إثماً يذكر.
- ولكن هل تعرف حقيقة مريم؟
- أعرف مريم.. ولا شأن لي بالماضي.
- أنا يا شافي لا أعرف مريم.. وأنا الآن أبحث عن حقيقة مريم.. وسأكتشفها حتماً»[1].

إنه مقتطف من حوار طويل يدور بين «شافي» و«مريم»، ويكتشف مدى تغير الزوج الذي تحرر من أعراف القبيلة التي تشكل هوية بالمفهوم السائد، وتغير الزوجة التي أصبح هدفها

---

(1) الرواية. ص 438 – 439

في الحياة هو البحث عن هويتها.

وقد استطاعت هذه الزوجة أن تتعرف إلى أبويها وتكتشف أن والدها «مشاري الشنجعاني» كان قد أحب والدتها «أمينة» الممرضة التي كانت ترعى والده «خليفة الشنجعاني» تاجر الأخشاب الثري، ولكن والديه رفضا زواجه من تلك الممرضة الشآمية؛ لأنهما كانا يخططان لتزويجه «من بنات أكبر العائلات المعروفة»[1]، ولكن «مشاري» يتمرد عليهما ويتزوج من «أمينة» عرفيّاً، ثم يموت في حادث سير، وزوجته حامل منه بـ «مريم».

ويظل «خليفة الشنجعاني» يكابر ويتنكر لـ «أمينة»، ولكنه في نهاية المطاف يعترف رسميّاً بحفيدته «مريم» التي كانت تحرص على مقابلته، وانتزاع اعترافه قبل وفاته في المشفى؛ لأنه كان على علم بملابسات ولادتها ووضعها على عتبة المسجد، وعودة والدتها إلى الشام.

وإضافة إلى هذه الأحداث التي تشكل جديلة الرواية الرئيسة هناك تراكم من الأحداث الأخرى الجانبية، من مثل تلك الأحداث المتصلة بإخفاقات «صالح الفوزاني» في زيجاته، وتلك الأحداث المتصلة بالعمالة الوافدة التي عالجها الكاتب من خلال شخصيتي «أبو شريف» المصري الموظف في المكتبة البلدية، وخوفه الدائم من قرار الاستغناء عن خدماته، و«ذو الفقار» الآسيوي العامل في المكتبة وغرامياته التي أفضت به إلى السجن، حيث يطيب له المقام مستمرئاً حياة الدعة:

«أكل ببلاش. نوم على كيفك»[2]

هذا فضلاً عن الأحداث الأخرى المتعلقة بمعركة الانتخابات البلدية، والمنافسة الشديدة بين القبائل والعشائر، وخيبة أمل «مجبل الرزاز» ابن عم «شافي» في الفوز بتلك الانتخابات، على الرغم من الجهود الكبيرة التي بذلها «شافي» من أجل مؤازرته، والأحداث المتصلة بزواج «إيمان» الموظفة في المكتبة من الدكتور «ناجي» الذي توفي في حادث مرور، والأحداث المتصلة بوالد «أشواق» صديقة «مريم» الذي تقاعد وأحس بالاغتراب وأخذ يبحث عن هويته الذاتية التي تمنحه الاطمئنان دون جدوى.

وإذا كان الكاتب قد عبر عن رؤيته الإشكالية للهوية من خلال الخطاب الروائي العام، فإنه

(1) الرواية. ص 564

(2) الرواية. ص 560

عبر عنه أبلغ تعبير من خلال المواقف الحوارية الكثيرة في الرواية، وخاصة ذلك الحوار الذي كان يدور بين «شافي» وبين «مريم»، على نحو ما رأينا منذ قليل.

إن ذلك المقطع الحواري يكاد يلخص لنا موقف الكاتب من إشكالية الهوية؛ فهو يرفض الهوية بالمفهوم القبلي العشائري، بوصفها تتناقض مع الهوية الإنسانية، كما تتناقض مع الهوية السياسية للدولة.

فالكاتب حلل طبيعة هذا التناقض تحليلاً روائيّاً إبداعياً من خلال معاناة «شافي» و«مريم»، بوصفهما مناصرين للهوية الإنسانية، ومن خلال رصد مظاهر الصراع في حلبة الانتخابات، بوصفه فاضحاً للعلاقات القبلية وسراديبها التي تكون حاسمة في فوز هذا المرشح، وهزيمة ذلك، بغض النظر عن مؤهلاته العلمية والثقافية وكفاءته الإدارية والسياسية، وهو ما يفصح عنه «الدكتور مطلق» الذي ترشح لخوض غمار تلك الانتخابات صراحة في إحدى مقالاته التي نشرها بجريدة «الرأي»، حيث يذكر «أن القبيلة هزمت مؤهلاته العلمية، وأن مؤهله الأكاديمي لم يزكه أمام أفراد قبيلته»[1].

وأياً ما يكون الأمر، فإن «حمد الحمد» في هذه الرواية يحلل الجانب السلبي من أطروحة الهوية التي أخذت تتخلخل في ضوء المد العولمي وظاهرة المثاقفة أو «الهُجنة الثقافية» على حد تعبير إدوارد سعيد، وهو بذلك يقف على طرفي نقيض من كتاب خليجيين آخرين يتحسرون على ذوبان هوية القبيلة، على نحو ما يطالعنا في رواية «أحداث مدينة على الشاطئ»[2] لمحمد حسن الحربي الذي شغل بهاجس المثل والقيم العربية البدوية المهدورة في عالم يسعى إلى التوحد الثقافي والاقتصادي والسياسي في شكل دولة إقليمية.

***

وإذا أردنا أن نثمن هذه الرواية جماليّاً فنياً فإننا نسجل بداية محاولة الكاتب لتوظيف أساليب السرد الشعبي كما تتراءى في «ألف ليلة وليلة»، وخاصة أسلوب التشويق.

إن الرواة في «الأرجوحة» يحاكون أسلوب «شهرزاد» التي كانت تتعمد قطع السرد كي تضمن استمرار فضول «شهريار»، ولكن رواة «الأرجوحة» يفتعلون هذا القطع بتكراره من

---

(1) الرواية. ص 193

(2) محمد حسن الحربي: أحداث مدينة على الشاطئ. دار الفارابي. الطبعة الأولى. بيروت 1986

حين إلى آخر، على نحو ما كان يفعل «شافي» الذي قصّ كثيراً من الأحداث المتصلة بصديقه «صالح الفوزاني» على امتداد مسافة رحلته إلى «الرياض» مشوّقاً صديقه «سعد» الذي كان يتابع ذلك القص بشغف ويحرص على تواصله:

«- ما هي حكايتك أنت يا سعد.. هل وجدت متعة في حكاية صالح.. هل تريد حكاية العنود أم حكاية مريم؟

رد سعد:

- لا.. دعنا الآن نكمل حكاية العنود.. قبل أن نصل [إلى] الرياض.

- أعتقد أنني الآن منهك، أشعر بالتعب، دعنا نتوقف عند أقرب استراحة.. السيارة حتما بحاجة إلى الوقود..» [1].

هكذا كان «شافي» يتعمد أن يقطع خيط السرد بحجج واهية، كحجة التعب أو حجة الوقود وما إلى ذلك.

وهذا التقطيع يتراءى لنا بوضوح كذلك في قصة «مريم» التي كان العجوز «خليفة الشنجعاني» يكشف عن ماضيها ويتعمد إيقاف السرد بحجة تناول الدواء، أو قدوم أطباء للاطمئنان عليه، أو نهاية موعد الزيارة، على نحو ما نرى في الفقرة الآتية:

«- ماذا قلت بالأمس.. بالأمس كنت متعباً.

- بالأمس تكلمت عن طفلة صغيرة.

وهنا نظر إليها الشنجعاني وقال:

- طفلة صغيرة وجدت على باب مسجد عام... وعلى كتفها علامة.

- نعم. عليها علامة بلون أخضر.

التفت إليها الشنجعاني:

- نعم يا ابنتي، وكان عليها علامة طائر أو فراشة.

- نعم.. كيف عرفت؟

توقف الشنجعاني عن الحديث ثم نظر إلى ساعته وقال:

---

(1) الرواية. ص 41

- لا أستطيع الحديث.. سيأتي الآن جيش الأطباء.. ها هم..

وفجأة فتح باب الغرفة ودخلت مجموعة من الأطباء.. ويأتي صوت الشنجعاني:

- يا ابنتي.. غداً سأكمل حديثنا»[1].

إن الراوية «الشنجعاني» في هذا الموقف ما يكاد يستأنف السرد حتى يقطعه من جديد، وهو يؤكد مبالغة المؤلف في محاكاة أسلوب «ألف ليلة وليلة» محاكاة لا تخول من افتعال.

ومن ملامح تمثل أسلوب «ألف ليلة وليلة» في هذه الرواية ما أشرنا إليه آنفاً من كثرة الأحداث الثانوية حول الحدث الرئيس؛ إذ إن تلك الأحداث كانت تتناسل وتتكاثر على نحو ما يطالعنا في «ألف ليلة وليلة».

ولكن «الحمد» لم يكن يستهدف الإدهاش والتشويق من وراء تناسل الأحداث فحسب، كما نرى في «ألف ليلة وليلة»، ولكنه كان يستهدف رصد جوانب الواقع الكويتي الراهن.

ولعل أهم ما يستحق التسجيل كذلك في مجال تثمين الأداء الجمالي الفني في هذه الرواية هو النزوع السينمائي الذي يتراءى في كثرة الحوار والمواقف الدرامية، وازدحام الأحداث والمفاجآت دون حرص على استبطان الشخوص الروائية، كما يتراءى في السرد الموضوعي الذي استخدمه كتاب عالميون كان لهم صلة وثيقة بالسينما؛ من أمثال «آلان روب غرييه» و«إرنست هيمنغواي» و«نجيب محفوظ»، و«مرغريت دورا»، و«جان كوكتو» وغيرهم ممن كتبوا السيناريو، أو وظفوا الأساليب السينمائية في كتاباتهم الروائية، محتفلين باللغة السمعية البصرية والمشهدية والمفاجأة والتوليف (المونتاج)، وما إلى ذلك من تقنيات مستلهمة من السينما[2].

ويمكن أن نستأنس إلى هذا النزوع السينمائي في هذه الرواية كذلك بحضور السينما في ذهن الكاتب الذي كان يذكر مواقف سينمائية بألسنة شخوص روايته في كثير من الفقرات. ويكفي في هذه العجالة أن نتمثل بالجمل الآتية:

---

(1) الرواية. ص 538 - 539

(2) يرجع إلى «الرواية والسرود السمعية البصرية: الرواية والسينما.. مسارات مقارنة» للدكتور جهاد عطا نعيسة. ضمن كتاب «الرواية العربية.. ممكنات السرد/ أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 11 - 13 ديسمبر 2004». منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الطبعة الأولى. الكويت 2006 ص 165 - 192

- «وحكايتك تشبه الأفلام السينمائية»[1].

- «الشنجعاني هذا... ليس لديه معلومات وإنما لديه قصص.. أفلام»[2].

- «يبدو ما ستفعلينه كما يحدث في الأفلام السينمائية»[3].

- «هذا أسلوب الأفلام البوليسية»[4].

كما أن طريقة عرض الأحداث وتقديم الشخوص والمواقف الروائية تومئ إلى أنه كان يريد أن يكتب عملاً روائيّاً قابلاً للتصوير السينمائي، وهو ما نلمسه في الفقرات الآتية:

- «دخلت إلى المكتبة، ها هي أشواق تستقبلها بالأحضان، وترى ملامح أبو شريف وهو يبتسم كعادته، وتبدو تلك الابتسامة تصنّعاً تخفي خلفها الكثير من الهموم»[5].

- «هدوء وأوراق مبعثرة في إحدى الغرف، كتب على الطاولات، يجلس وقد بدت على خصلات شعره الجانبي شعيرات بيضاء تحدد ملامح الزمن، يلتفت، يرقب أحد المترددين على مكتبة الصباحية، يقدم هذا الزائر له ورقة صغيرة كتب عليها أسماء بعض الكتب، عرف أنه أحد أولياء الأمور»[6].

- «ها هو يعود إلى المنزل، تنتظره والدته كطفل صغير يحمل حقيبته عائدًا من المدرسة.. يقبل نحوها، تحتضنه وتفرح بعودته سالماً»[7].

يسرد الكاتب في هذه الفقرات الأحداث سرداً موضوعيّاً بصريّاً وكأنه عدسة «آلة تصوير فيديو»، وهو ما يطرح سؤالاً مشروعاً عن جوهر الرواية وجوهر السينما؛ فهل يجوز أن ينقلب الروائي إلى «سينوغرافي» أو كاتب «سيناريو»؟

الحقيقة أن الرواية لا تستطيع أن تستغني عن البعد البصري في السرد، وخاصة في وصف الحيز أو الفضاء والشخوص، كما أن لغة الرواية لا تستغني عن مستوى الحوار والمواقف

---

(1) الرواية. ص 497

(2) الرواية. ص 573

(3) الرواية. ص 414

(4) الرواية. ص 566

(5) الرواية. ص 295

(6) الرواية. ص 114

(7) الرواية. ص 107

الدرامية، لأنها فن سردي مركَّب لا يختصر سائر الأنواع الأدبية فحسب، وإنما يختصر الفنون المبتكرة المعاصرة كذلك، من مثل السينما والإذاعة وشبكة المعلومات.

ولكن السـرد أو الكلمة المسـموعة تظل أكثر حضوراً في الروايـة، وبتعبير آخر: فإن البعد البصـري في الروايـة ينبغي ألا يكون طاغياً على البعد السـمعي، كما أن الإسـراف في النزوع البصري يحول دون الولوج إلى أعماق الشخوص وتحليل نفسياتهم.

❋ ❋ ❋

والـذي نخلـص إليـه أن «حمـد الحمد» فـي روايتـه «الأرجوحة» يعالـج إشـكالية الهوية بوصفهـا أطروحـة لا تيمة من تيمـات الواقع الكويتي الراهن فحسـب، متّخـذاً موقفاً مناهضاً لمفهـوم الهويـة التاريخي التقليدي السـائد المـوروث الذي تغذيـه النزعة القبلية العشـائرية، ومبشّراً بمفهوم جديد للهوية مناقض للمفهوم الرائج قبليّاً، وهو المفهوم الإنساني أو المفهوم السياسـي أو الوطني الذي يسـهم في حفظ قيم الشـعب أو الأمة التي تتسم بالمساواة والحرية والعدل، لا قيم العشيرة التي تتسم بالعنصرية الضيقة التي تفتت شرائح المجتمع، وتعمل على تشظّي قيمها المتماسكة.

لقد أفاد «حمد الحمد» في هذه الرواية من أسـاليب الموروث السـردي الشـعبي، وخاصة كتاب «ألف ليلة وليلة»، كما أفاد من تقنيات السينما وأساليبها البصرية، وهو ما يميز الخطاب الروائي عند «حمد الحمد» ويؤكد اختلافه عن معاصريه من كتاب الرواية الكويتية.

❋ ❋ ❋

القسم الرابع
مساءلة النص الروائي في السرديات القطرية

مصادر دلال خليفة في رواية «من البحار القديم»

لعل من الصعب أن نحدد المصادر التي يستقي منها الكاتب الروائي مادته الروائية؛ فهي كثيرة ومتنوعة، ومن أشهرها المصدر الذاتي الفردي، على نحو ما يطالعنا في الرواية الرومانسية والرواية السيكولوجية؛ والمصدر الاجتماعي، على نحو ما نرى في سائر أعمال كتاب الرواية الاجتماعية؛ والمصدر التاريخي الذي يتراءى في الرواية التاريخية؛ والمصدر العلمي، على نحو ما نرى في رواية الخيال العلمي؛ والمصدر الفولكلوري، على ما يطالعنا في الرواية الملحمية البطولية.

وقد تتداخل هذه المصادر وتتقاطع وتتناص في العمل الروائي الواحد الذي يمكن تشبيهه بكرة الثلج التي تتدحرج وتكبر مستوعبة عناصر متنوعة تكون أكثر تعبيراً عن طبيعة الحياة المعاصرة المعقدة التي تتسم بالهجنة فيما تتسم به.

والرواية التي بين أيدينا تمتح من مصدرين رئيسين، هما: المصدر الديني؛ والمصدر الأدبي تحديداً.

وقبل تحليل هذين المصدرين في هذه الرواية يجدر بنا أن نلخص أهم أحداثها:

تدور أحداث هذه الرواية في عرض البحر، حيث تمخر عبابه سفينتان [السفينة ذات الألواح، وسفينة الأعداء] تتربص كل منهما بالأخرى، وتغير عليها محاولة تدميرها ومن عليها من البحارة، وذلك بسبب حرص كل منهما على الاستيلاء على أوراق مخطوط قديم عثر على أوراقه المتناثرة في إحدى الجزر الأنف النائية بحارة السفينتين، ثم أخذوا يتناوشون ويقتتلون فيما بينهم؛ فكل طغمة تريد أن تسطو على أوراق الطغمة الأخرى، وذلك بتحريض من رباني السفينتين.

استغرقت الحرب بين تينك السفينتين عدة سنوات، هلك خلالها كثير من البحارة الأشداء الذين أخذوا على حين غرة فكانت لجة البحر مقبرة لهم.

ويستطيع «القبطان» ربان «سفينة الأعداء» أن يحتال على ربان السفينة الأخرى «ذات الألواح» فيفاوضه، ويقنعه بالتنازل عن الأوراق التي بحوزته دون علم بحارته الآخرين الذين ظلوا يكافحون ويحتملون أهوال العواصف والأعاصير والسغب والاغتراب من أجل الحفاظ

علـى تلك الأوراق التي لا تقـدر بثمن، لاحتوائها على درر «الحكـم والعبر»[1] و«العلوم»[2]، ولارتباطها الوثيق بشرف البحارة جميعاً[3].

ونكتشف في نهاية المطاف أن ربان «ذات الألواح» تنازل عن أوراق المخطوط فباعها بعد اطلاعه على مهارات ركاب «سـفينة الأعداء» واختراعاتهم وعلومهم، وهو ما جعله يزهد في أوراق المخطـوط، بـل إنـه لم يتورع عن إلقـاء بعضها في البحر بعد أن تخلـى عنها «القبطان» نفسه[4].

تستقي الكاتبة القطرية دلال خليفة في هذه الرواية مادتها الروائية - شكلاً ومضموناً - من ثلاثة مصادر رئيسة، هي: المصدر الديني؛ والمصدر الأدبي؛ والمصدر الفولكلوري.

أ - المصدر الديني:

وهـو مصدر صريح تشـير إليـه الكاتبة في نهايـة روايتها بقولهـا: «وصلى الله على سـيدنا وحبيبنا محمد الذي حدثنا بحديث السفينة المجتمع الذي أوحى لي باختيار السفينة بيئة لهذه الرواية»[5].

والمقصود «بحديث السـفينة المجتمع» هو الحديث النبوي الشـريف الموسـوم بـ«سفينة المجتمع» الذي أخرجه البخاري في صحيحه ونصه:

«عـن النعمان بن بشـير، عن النبي ﷺ، قال: مثل القائم علـى حدود الله والواقع فيها كمثل قوم اسـتهموا على سـفينة، فأصاب بعضهم أعلاها وبعضهم أسـفلها، فكان الذين في أسـفلها إذا اسـتقوا مـن المـاء مروا على مـن فوقهم، فقالوا: لو أنـا خرقنا في نصيبنا خرقـاً ولم نؤذ من فوقنـا، فـإن يتركوهم وما أرادوا هلكوا،وهلكوا جميعاً، وإن أخـذوا على أيديهم نجوا، ونجوا جميعا»[6].

---

(1) دلال خليفة: من البحار القديم إليك. دار العلوم للطباعة والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. الدوحة (قطر) 1995 ص 43

(2) يرجع إلى الرواية. ص 152

(3) يرجع إلى الرواية. ص 58

(4) يرجع إلى الرواية. ص 205

(5) الرواية. ص 211

(6) أخرجه البخاري في صحيحه: 2/ 882 كتاب الشركة، باب هل يقرع في القسمة والاستهام فيه. رقم 2361، نقلاً عن كتاب «أساليب التعبير الأدبي» للدكتور إبراهيم السعافين وآخرين. دار الشروق للنشر والتوزيع. الطبعة

والحقيقة أن الكاتبة لم تستلهم من هذا الحديث فضاء السفينة فحسب، وإنما استلهمت دلالة من الدلالات[1] الغزيرة التي تستفاد منه كذلك، ونعني دلالة وحدة مصير الأمة التي يركب أفرادها سفينة واحدة؛ فإذا غرقت يهلك كل من كان على متنها، وإن نجت تكتب النجاة لكل الركاب.

والكاتبة تؤمئ إلى هذه الدلالة – دلالة المصير المشترك – في كثير من المواقف الروائية التي تثير فيها إشكالية الديموقراطية أو الشورى، وتعرض لسياسة ربان «ذات الألواح»، الذي كان في البداية يحرص على إطلاع بحارته على خططه في مواجهة «سفينة الأعداء» ويصغي إلى آرائهم، وخاصة آراء «البحار القديم» النبيه المحنك ذي الخبرة الطويلة، ولكنه ما يلبث أن يستبد برأيه، ويخفي خططه في التعامل مع «قبطان» السفينة الأخرى.

ومن هذه المواقف التي تؤنسنا إلى دلالة المصير المشترك في الرواية ما يأتي:

ففي موقف من هذه المواقف نرى «الربان» يعقد العزم على التفاوض مع «القبطان» والاتفاق معه على هدنة، ولكنه لا يريد أن يصارح سائر البحارة، بل يكتفي بمصارحة «البحار القديم» وحده:

«لقد أخبرتك بهذا لأنني أحب أن يشاركني صديق قديم مثلك هذا السر، ولكن لا داعي لأن يعرف البقية بالأمر

– ماذا أقول لهم إذن، إنهم حتماً سيسألون؟!

– ولماذا يسألون، لماذا هذا الفضول؟

– لقد اعتادوا معرفة كل شيء، ومن حقهم أن يعلموا بكل ما يتعلق بالمخطوط، ألم يقاتلوا

الأولى. عمان 1997. ص 59

(1) مما يستفاد من هذا الحديث:
- وجوب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر.
- استحقاق العقوبة بترك النهي عن المنكر، وتعذيب العامة بذنوب الخاصة.
- في تطبيق شرائع الله وأحكامه صلاح الأفراد والمجتمعات والأمم.
- يجوز للعالم ضرب المثل لتوضيح الأوامر والنواهي وإبرازها.
- وجوب احتمال أخف الضررين لدفع أكبرهما.
- جواز القرعة. [يرجع إلى كتاب «أساليب التعبير الأدبي» الآنف الذكر. ص 70]

من أجله؟، أرني من ليس به أثر ضربة أو كدمة أو جرح في سبيله»[1].

وفي موقف آخر نرى «الربان» الذي استقبل «قبطان» سفينة الأعداء استقبالاً وديّاً وأبرم معه معاهدة صلح سرّاً، ويضن على «البحار القديم» بأسرار ذلك الصلح المريب، فيراوغه على النحو الآتي:

«- إنني أشعر بأنك بعيد جداً عني، لم تعد الرجل الذي رافقته منذ زمن.

- ليتني أستطيع إخبارك بكل شيء، ليتني أستأنس بمشورتك!!

- ما الذي يمنعك من ذلك؟

- إذا لم تفهم ما أفهمه، وترى ما أراه فستكون فجوة بيني وبنيك، وهذا ما لا أريده أيها البحار القديم.

وتساءلت في سري: «ألم تتكون الفجوة بعد؟ ثم ألا ترى أنك تزيدها اتساعاً بخوفك هذا؟»، ثم قلت له:

- وماذا في اختلاف آرائنا؟ لِمَ يتعيّن علينا إما أن نرى ما تراه وإما أن نجهل الأمر برمته؟

- ومن قال إنكم ستجهلون الأمر برمته؟ ستعلمون بكل شيء في الوقت المناسب، عندما تصبح أنفسكم قادرة على قبوله.

- هل يتعين علينا قبوله؟

- لابد من قبوله، لأنني لا أقبل شيئاً إلا إذا شعرت أنه ليس لي خيرة من أمري غير قبوله، وأمري وأمركم واحد»[2].

إن الربان - كما نرى - ينفصل عن بحارته المخلصين الأوفياء شيئاً فشيئاً؛ فقد كان في البداية يشاورهم، ثم أصبح يخفي عنهم أسراره ولا يبوح إلا لـ «البحار القديم»، ثم بات يخادع «البحار القديم» ولا يستشيره، وفي نهاية المطاف يستبد برأيه استبداداً مطلقاً، كما يطالعنا في موقف من مواقف الرواية، حيث يتخذ العدو صديقاً، بذريعة «المصالح المشتركة»[3] التي تطورت إلى درجة أنها حملته على بيع المخطوط «معنًى»، أي بيعه «للحصول عليه مستقبلاً

(1) الرواية. ص 78 - 79

(2) الرواية. ص 138

(3) الرواية. ص 92

مع بقيته»[1]، ويرفع شعاره: «لا شأن لأحد فيما أفعل، ومن لا يعجبه فِعلي فليقفز إلى البحر»[2]!

إن ربان «ذات الألواح» في هذه الرواية يتجاهل مبدأ «المصير المشترك»، ويستبد برأيه، فتغرق السفينة «معنى» حين نشاهد الربان نفسه يكتشف وبال سياسته المستبدة عليه وعلى بحارته، فيعترف بعجزه عن «الإقدام»[3]، وبموت «روح المغامرة»[4] في أعماقه.

ب - المصدر الأدبي:

يصعب حصر هذا المصدر في عمل أدبي واحد؛ فهناك ثلاثة نصوص أدبية يحتمل أن تكون الكاتبة قد أفادت منها في بناء روايتها، وهي النصوص الآتية:

1 - مسرحة «رجل برجل»[5] لبرتولد بريخت:

ومؤدى هذه المسرحية أن «غالي غاي» الحمال المسالم يسوقه قدره إلى حانة «ليوكاديا بغبيك» حيث يعقد صفقة مع ثلاثة جنود احتجز رابعهم في معبد هندي كانوا قد سطوا عليه ونهبوه، ثم أرادوا أن يبعدوا عنهم الشبهات، وبمقتضى تلك الصفقة يحل «غالي غاي» محل الجندي الرابع «جرايا جيب» فيرتدي الزي العسكري الإنجليزي، وينتحل هويته حتى ينجو الجنود الثلاثة [وهم الذين كانوا يشكلون مع زميلهم «جرايا جيب» وحدة خاصة] من العقاب[6]،ويستطيع «غالي غاي» أن يؤدي دوره على أحسن ما يرام، بل إنه يصبح متعطشاً لسفك دماء البشر بحق أو بغير حق، بعد أن تذوق «لذة نكهة الدم»[7]، كما يقول هو نفسه.

2 - مسرحية «الملك هو الملك»[8] لسعد الله ونوس:

ملخص هذه المسرحية أن الخليفة «هارون الرشيد» أرق ذات ليلة، فتنكر واصطحب

---

(1) الرواية. ص 194

(2) الرواية. ص 179

(3) الرواية. ص 207

(4) الصفحة نفسها.

(5) برتولد بريخت: رجل برجل. ترجمة نبيل حفار. دار الفارابي. بيروت 1979

(6)يرجع إلى بقية تفاصيل أحداث هذه المسرحية ملخصة في كتاب «أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي» للدكتور الرشيد بوشعير. دار الأهالي. الطبعة الأولى. دمشق 1996. ص 341 - 342

(7) برتولد بريخت: رجل برجل. ص 93

(8) سعد الله ونوس: الملك هو الملك. دار ابن رشد. الطبعة الأولى. بيروت 1977

وزيـره بغيـة التجوال فـي أزقة بغداد، وبينمـا كان الخليفة ووزيره يتجولان طرقت أسـماعهما أمنية رجل اسمه «أبو عزة»، كان يأمل أن يتولى الأمر والنهي يوماً واحداً في حياته، وحينئذ قرر الخليفة أن ينزل ضيفاً في بيت ذلك الرجل وينادمه، ثم يدس له مخدراً ثقيلاً في شـرابه ويأمر سيافه «مسرور» أن يحمله إلى القصر، حيث يستفيق صباحاً فيجد نفسه خليفة يأمر فيطاع.

ويتقمص «أبو الحسـن» شـخصية الخليفة بمهارة فائقة مورطاً هارون الرشـيد الذي أصبح خائفا على عرشه[1].

3 - رواية «القلعة البيضاء»[2] لأورهان باموك:

مـؤدى هـذه الرواية أن وحـدات من الأسـطول التركي تعترض سـبيل سـفينتين صليبيتين كانتا قادمتين من «فينيسـيا» باتجاه «نابولي» محملتين بأسـرى من المسلمين، فاستطاعت تلك الوحدات أن تسـتولي على تينك السـفينتين، وتحرر سجناءهما، وتأسـر بحارتهما الذين كان فيهم بطل هذه الرواية الكاتب الذي يسرد أحداثها.

ففـي غمرة الهـرج الذي هيمـن على السـفينتين عند تحرير السـجناء الذين كانـوا يريدون الانتقـام مـن البحارة الصليبيين الذين كانوا يضربونهم بالسـياط، يقع بطـل الرواية في يد ربان تركي، كان نصرانياً من أهل «جنوة»، ثم اعتنق الإسـلام، وانخرط في الجيش التركي، ولذلك فإنه يعامله برفق، وخاصة عندما يرى كتباً بحوزته.

وعندمـا يُسـأل الكاتب الأسـير عن مهنته يزعـم أنه طبيب، وهو يشـير إلى كتـاب في علم التشـريح كان بيـن كتبـه، ولذلك يعفـى من الأعمال الشـاقة، ويوضع تحت تصرف السـلطان «صـادق باشـا» الـذي كان يعاني مـن وعكة صحية فـي جهازه الهضمـي، فيحالفـه الحظ في معالجته ببعض الأدوية التي حضرها بنفسه.

وفي «إسـطمبول» يكتشـف الكاتب أن في حاشـية السلطان رجلاً كان يشـبهه تماماً وكأنه توءمه، وهو «الخوجة» معاون السـلطان الذي يسـتغل هذا الصنو الأسـير فيتعلم منه كثيرا من المهارات والعلوم، وخاصة فيما يتصل بتطوير الأسلحة والألعاب النارية التي يوهم السلطان

(1) يرجع إلى بقية تفاصيل هذه المسرحية بكتاب «أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي» للدكتور الرشيد بوشعير. ص 337 - 339

(2) أورهان باموك: القلعة البيضاء. ترجمة إيزابيل كمال. الهيئة المصرية العامة للكتاب. سلسلة الجوائز (12). الطبعة الأولى. القاهرة 2006 ص 94

بأنها من ابتكاراته، فيغدق عليه من الأموال والأوسمة.

ثـم يحـاول «الخوجـة» أن يعتمد على نفسـه في إجراء بعـض البحوث العلميـة، ولكنه لم يستطع أن يتخلص من حاجته إلى الكاتب الأسير الذي كان يسخر منه ومن أفكاره الساذجة.

وعندمـا يغيـر الكاتب مجالات بحوثه من العلوم الوضعية ينصـرف إلى تأمل ذاته والكتابة عنهـا آملاً أن يحاربه «الخوجة» ويتجنب الولع بتقليـده، و«يعثر على روحه الحقيقية»، يرتبك ويتلكأ ويخفق، لافتقاده الثقة بنفسه[1].

ويصاب «الخوجة» بمرض الطاعون الذي كان قد تفشـى بأسـطمبول، فينوب عنه الأسـير في القيام ببعض المهام، ولذلك نراه يخشى أن يموت ويحل محله الأسير، ولكن هذا يفر من «اسطمبول» ويعيش في منزل مستقل متخذاً له عبداً يخدمه.

***

والسؤال الذي ينبغي أن يطرح الآن هو السؤال الآتي:

هل كانت كل هذه الأعمال الأدبية مصادر لدلال خليفة في هذه الرواية؟

الحقيقـة أنـه على الرغم من كون هذه الأعمال الأدبية جميعاً قد تناولت موضوعاً مشـتركاً وهو موضوع إمكانية انتحال هوية الغير، فإن كل عمل كان ينضح برؤى فكرية متميزة ومختلفة عن الرؤى الأخرى التي يتضمنها العمل الآخر.

فإذا كان برتولد بريخت يرمز إلى إمكانية تغيير الإنسان من خلال نموذج «غالي غاي»، فإن سـعد الله ونوس يعبر عن صرامة النظام السياسـي الذي يشكل الحاكم ويحبسه في قالبه دون أن يتأثر بتغير الأفراد؛ فالرداء في مسرحة ونوس هو الذي يصنع الملك.

أمـا باموك في «القلعة البيضاء» فإنه يشـغل بالتعبير عـن رؤى فكرية أخرى تتصل بالتماهي الحضـاري، وذلك بوصفه كاتباً ينتمي إلى بلد يعاني من أزمـة الهوية الثقافية ويحاول التنصل التـام من الحضارة الإسـلامية، على الرغم من جذوره التي تضرب فـي تاريخ تلك الحضارة، وهي الرؤى التي تشـكل هاجسـاً رئيسـاً في رواية دلال خليفة التي تحلل إشـكالية العلاقة مع الغرب بأسـلوب روائي غير مباشر، وهو ما يجعلنا نرجح اتكاءها في روايتها على هذا العمل، دون استبعاد إفادتها من العملين الآخرين.

---

(1) يرجع إلى الرواية. ص 98

وهناك قرائن عديدة تؤنسنا إلى هذا الرأي، يمكن أن نجملها فيما يأتي:

1 - إن دلال خليفـة تتخذ مـن أوراق المخطوط الذي يعثر عليه البحارة في الجزيرة النائية تيمة رئيسـة تتمحور حولها دلالات روايتها، وهذه التيمة تشـكل حضوراً قوياً في رواية باموك كذلك؛ فمنذ الصفحات الأولى من «القلعة البيضاء» نرى الأسـير الكاتب مشـغولاً بمخطوط الرواية:

«لقـد عثـرت على هذا المخطوط في عام 1982 في ذلك الأرشـيف المهمل بجوار مكتب رئيس مدينة جيبزي، الذي اعتدت أن أبحث فيه لمدة أسبوع من كل صيف، وفي قاع صندوق مليء بالأوراق الرسمية والمستندات الحكومية»[1].

2 - إن أحـداث روايـة دلال خليفـة تجري في البحـر، كما رأينا، وهو مـا يطالعنا في رواية باموك في فصلها الأول، حيث يجري الصراع في البحر بين سفن الأتراك وسفن الإيطاليين.

3 - إن ربـان «ذات الألـواح» في رواية دلال خليفة يقتفي آثار «سـفينة الأعـداء» مناوئاً ثم مسـالماً ثم محاكيـاً مولعاً بتقليدها والتماهي معها، مفرطاً في ذلـك المخطوط الذي يرمز إلى الحضارة العربية الإسـلامية، وكذلك الأمر بالنسـبة إلى «الخوجة» الـذي يولع بتقليد الكاتب الأسير في رواية باموك ويتماهى فيه متخلياً عن شخصيته الذاتية.

وإذا كان ربـان «ذات الألـواح» قـد فقد إرادته فأصبح مشـدوداً إلى «سـفينة الأعداء» التي بهرتـه وجعلتـه يلهث خلفها لا يسـتطيع أن يترك مسـارها[2]، فـإن «الخوجة» هـو الآخر يفقد إرادته، ويفقد القدرة على التفكير بمفرده، كما يصفه الأسير الكاتب:

«أردت أن أقول له في وجهه إنه بدوني لا يستطيع التفكير إطلاقاً، لكني لم أجرؤ، وغلفت كلامي بسمت من اللامبالاة وقلت له أن يتجه في الحال وينظر في المرآة»[3].

ج - المصدر الفولوكلوري:

يتراءى هذا المصدر بوضوح في شـكل السـرد الشـائق الذي كان الراوي يبوح به ويقطعه كما كانت تفعل «شـهرزاد» في «ألف ليلة وليلـة» تماماً، ولكنه كان يقطعه بقوله معتذراً: «إنني

(1) أورهان باموك: القلعة البيضاء. ص 1

(2) يرجع إلى ص 2007 من رواية «من البحار القديم».

(3) أورهان باموك: القلعة البيضاء. ص 84

أتثاءب الآن ولم أعد قادراً على مواصلة الكتابة، لذلك فقد حان موعد عودتي إلى فراشي»[1]، أو قولـه «اعذرني لأني سـأترك القلم الآن لأتمطى قليلاً.. لقد تأخـر الوقت ولابد أن أتركك، فإلى لقاء قريب»[2].

على هذا النحو كان يسرد «البحار القديم» عن مغامرات البحارة ورحلاتهم وصراعهم مع العواصف والأعاصير أو مع «سفينة الأعداء» كل ليلة، وإذا كانت «شهرزاد» تخاطب السلطان «شهريار» فإن «البحار القديم» كان يخاطب قارئاً مجهولاً في أزمة قادمة تقدّر بقرن أو يزيد[3].

وقد حاولت الكاتبة أن تكسر رتابة السرد بالحوار في كثير من المواقف، على الرغم من أن هـذه المواقف كانت مفتعلة في كثير من الأحيان، ويكفي أن نتمثل بموقف الحوار العشـوائي الـذي يدور بيـن «البحار الجديـد» و«الطاهي»[4]، كما حاولت الكاتبة أن تكسـر رتابة السـرد باللجوء إلى أسـلوب تيار الوعي[5]، أو الوصف، وخاصة وصف بعض شـخوص الرواية، أو وصف الأجواء الاجتماعية والطبيعية على متن السفينة «ذات الألواح».

إلا أن هـذا الوصـف كان تقريريـاً سـاكناً وليس وصفـاً حركيّاً؛ وهو ما نلمسـه بوضوح في وصف ربان «ذات الألواح» من وجهة نظر «البحار القديم»:

«وأنـا أتفـرس في ملامح وجهه، في فمـه المفتوح قليلاً، في الخطيـن العميقين حول فمه، فـي أرنبة أنفه المحمرة، في عينيه العسـليتين المحاطتين ببياض غير صاف تشـوبه صفرة زمن وحمرة سكر، ويكاد يخفيهما جفنان مغضنان قليلاً ونصف مسبلين»[6].

وقد كانت لغة الكاتبة جزلة معجمية لا تخلو من النكهة الدرامية ونفحات الشـعر، ويكفي أن نتمثل في هذا المقام بالفقرة الآتية التي نقتطفها من تأملات «الربان» في حياة بحارته:

«عندمـا يرفعون عقيرتهم بالغناء لا أسـمع في غنائهم موج البحار العميقة، وسـحر البحار القصية، ولا أرى السحب الهشة العالية التي تظلل البحر، ولا ألمح فيه ظل الصواري أو أسمع صيحـات النـوارس، لا أشـعر فيه بهموم البحـار القديم وحنينـه إلى الشـطآن، أو ولعه بالبحر

(1) دلال خليفة: من البحار القديم. ص 26

(2) المصدر نفسه. ص 47

(3) يرجع إلى المصدر نفسه. ص 3

(4) يرجع إلى الرواية. ص 100 – 101

(5) يرجع إلى الرواية. ص 117 – 118

(6) الرواية. ص 173

والسفين.. إن أصواتهم جديدة لم يصقلها الإبحار إلى الموانئ البعيدة، ولم تلفحها الشمس وترطبها مياه البحر المالحة»[1].

وقد تتخلل لغة الكاتبة بعض الصور العفوية التي لا تخلو من طرافة وجمال، على نحو ما نلمس في الصور الآتية:

- «والشمس طفلة تحبو نحو الكون بأشعتها الغضة»[2].
- «الربان الذي كان ملقى على الأرض كقطعة قماش»[3].
- «التصقت بالطاهي. ظننت أنه مات. كان ملقى كقربة مهملة»[4].

أما الشخوص الروائية فلم تلق ما تحتاج إليه من عناية في رسم أبعادها الاجتماعية والسيكولوجية والمادية، بل إن الكاتبة تبخل عليها بالأسماء فتطلق عليها صفات عامة، مثل «البحار القديم»، و«البحار الجديد»، و«الرجل المارد»، و«الطاهي»، و«القبطان»، و«الربان»، وما إلى ذلك.

ومن هنا جاءت هذه الشخوص باهتة تفتقر إلى نبض الحياة.

❋❋❋

والذي نخلص إليه أن «دلال خليفة» في هذه الرواية تمتح خاماتها من مصادر دينية وأدبية وفولكلورية، كي تعبر من خلالها عن رؤية فكرية راهنة تتعلق بإشكالية المثاقفة والهوية الحضارية والصلة مع الآخر، وهي بذلك تتجاوز المشاكلة الحرفية، وتتجاوز الدائرة المحلية الخليجية إلى أفق عربي وعالمي أرحب وأخصب.

وقد جاءت رؤيتها الفكرية المجردة في أسلوب فني مقبول، على الرغم مما يثقله من نزوع تقريري في الوصف وتجريد في الشخوص والأداة اللغوية.

❋❋❋

(1) الرواية. ص 44

(2) الرواية. ص 11

(3) الرواية. ص 159

(4) الرواية. ص 160

النزوع الدرامي في رواية
«دنيانا مهرجان الأيام والليالي»
لـ «دلال خليفة»

لعل من أهم ما يميز الحركة الأدبية الحديثة كونها تحرص على مد الجسور بين الأنواع، خلافات للحركة الأدبية الكلاسيكية التي كانت تسعى إلى الفصل بين تلك الأنواع فصلاً صارماً على نحو ما يطالعنا في أعمال «كورني» و«راسين» و«موليير»؛ فالسرد القصصي في عرف الكلاسيكيين ينبغي أن يحافظ على هويته الجمالية المحددة، والدراما ينبغي أن تلتزم بجمالياتها الخاصة المختلفة عن جماليات السرد القصصي، على سبيل المثال.

وقد ورث الكلاسيكيون هذا التقيد عن أرسطو الذي ميز بين الملحمة والدراما في سياق تعريفه للتراجيديا بوصفها «محاكاة تمثل الفاعلين، ولا تعتمد على القصص»[1].

إن الأنواع الأدبية في العصر الحديث تتواصل فيما بينها تواصلاً عميقاً؛ ففي الشعر نزوع قصصي، وفي القصة نزوع شعري، وفي الدراما نزوع سردي (وخاصة في المسرح الملحمي)، وفي السرد نزوع درامي.

وربما كانت الرواية أفضل نموذج يجسد هذا التواصل أو التناص بين الأنواع الأدبية، وذلك بوصفها فنّاً أدبيّاً مركباً يتسع للسرد والحوار والتحليل والمواقف المتوترة والأسلوب الشعري.

ولكن هذا التواصل المشروع بين الأنواع الأدبية لا يسوغ طغيان نوع معين على حساب المقومات الأساسية لنوع آخر؛ حتى لا تذوب تلك المقومات في الأنواع الأخرى، ويفقد النوع الأدبي هويته الخاصة.

وأياً ما يكون الأمر، فإن الرواية التي بين أيدينا (رواية الكاتبة القطرية دلال خليفة الموسومة بـ «دنيانا مهرجان الأيام والليالي») تلفت النظر بطغيان النزوع الدرامي في متنها، هو نزوع يمكن أن يعزى إلى ميل الكاتبة إلى الدراما التي استهلت بها حياتها الأدبية، فنشرت مجموعة

(1) أرسطو: فن الشعر. ترجمة الدكتور شكري محمد عياد. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة 1967 ص 48

من المسرحيات بعنوان «إنسان في حيز الوجود» سنة 1992، قبل أن تنشر أول عمل روائي لها «أسطورة الإنسان والبحيرة» سنة 1993.

وهـذا النـزوع الدرامي – كما يبدو – لا يقتصر على رواية «دنيانا»؛ ففي روايتها «من البحار القديم» كثير من المواقف ذات الطبيعة الدرامية، وخاصة تلك المواقف التي نرى فيها «البحار القديم» يحاور «الربان» ويستدرجه للاعتراف ببيع أوراق «المخطوط»[1].

ومن الأمانة أن نشير إلى أن الناقدة القطرية «نورة آل سعد» التفتت إلى هذا النزوع الدرامي في رواية «أسـطورة الإنسـان والبحيرة» مؤكدة احتواءها «على عدة مميزات ذات طابع درامي واضح، وعلى رأسها السرد المشهدي»[2].

وقبل رصد ملامح النزوع الدرامي في «دنيانا» ينبغي أن نلخص أحداثها بإيجاز:

في هذه الرواية تبدأ خيوط الحدث في الاشـتباك في مشـفى الولادة، حيث تنجب «مريم» فتاة أسـمتها «هند» وتنجب «شـيخة» صبيا أسمته «ماجد» في وقت واحد، وبعد مرور عشرين عامـاً يدرسـان ويتخرجان فتصبح هند مدرسـة، بينما يغـدو ماجد خريج جامعـة لندن موظفاً إدارياً.

وفي رحلة مدرسـة تتعرف هنـد إلى ماجد مصادفة، فيعجب كل منهمـا بالآخر وكأنه توءم روحه، ويتحول الإعجاب إلى حب، ويطلب ماجد يد هند من والدها «راشد»، فيرحب به في البدايـة، ويكتب عقد الزواج، ولكن «راشـد» ما يلبث أن يكتشـف أن والد ماجد هو «علي بن مبـارك الحمدان راعي المجمعـات التجارية» لا غيره كما كان يتوهم، ولذلك يصده، ويرفض تزويجه من ابنته، ويصر على طلاقها منه.

وهذا الموقف يرتبط بقصة قديمة تذكّر «راشـد» بعد مرور عقود من السـنين أنه عندما كان شاباً عازباً رأى «نبيلة» عمة ماجد قبل أن تتزوج، فطلب من والده أن يخطبها له، ولكن والدها الثـري رفضه لفقـره آنذاك؛ فقد «انطلق الأب مـع ابنه إلى بيت والدها منفوخ الصدر متسـلحا بأصلـه العريق وسـمعته الرنانـة... لم يكن يعلـم أن الأصل والفصل والسـمعة الطيبة لا تعني

(1) يرجع إلى رواية «من البحار القديم» لدلال خليفة. دار العلوم للطباعة والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. الدوحة (قطر) 1995. ص 91، 92، 93، 94، 95، 106، 177، 180، 192، 193

(2) نورة آل سعد: أصوات الصمت (مقالات في القصة والرواية القطرية). المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 2005 ص 64

الكثير لدى بعض الناس، وأن النقود تصنع كثيراً من الفروق بين البشر وتغلّب كفة من يمتلكها، عرف هذه الأمور عندما خرج منتوف الريش متساقط العرف داميه من بيت الحمدان»[1].

وتحـاول هند ووالدتها وماجد ونبيلة أن يقنعوا «راشـد» بالتراجـع عن قراره دون جدوى، ولكن «ماجد» يلجأ إلى الحيلة، فيرسل ورقة طلاق مزيفة إلى هند، ريثما يغير والدها رأيه في نهاية المطاف.

هـذا مـؤدى هذه الروايـة بإيجاز، وهنـاك تفصيلات أخرى سـوف نعرفها في سـياق رصد ملامح النزوع الدرامي الذي يتراءى لنا فيما يأتي:

أ - البناء:

إن بنـاء الأحداث في هذه الرواية يشـاكل بناء المسـرحية تماماً؛ ذلـك أن ترتيب الأحداث الجوهريـة - لا الثانويـة المتطفلـة - كان بغرض تصميم حبكة متماسـكة بإحكام؛ فالأحداث تتشـابك صلاتها وتتطور وفقاً لصراع يدور بين الطبقة الوسـطى التي يمثلها «راشـد» والطبقة الثرية التي يمثلها والد ماجد؛ وعندما يبلغ الصراع ذروته بطلاق الزوجين الشـابين اللذين كانا في مقدمة ضحايا ذلك الصراع، تنفرج الأزمة، ويأتي الحل المريح بالنسـبة إلى المتلقي، على نحو ما يحدث غالباً في الأعمال المسرحية الكوميدية.

وهـذا الترتيب المحكم الذي يصنع حبكة متماسـكة على هذا النحـو لا يلائم الرواية التي تتفرع فيها الأحداث وتتصاقب وتتعاقب أو تتفرع وتتقاطع وتتراجع في حال استخدام تقنيات الارتداد والاستشراف والتناص، ولذلك يحرص ناقد معروف مثل «إدوارد مورغان فورستر» على التمييز بين حبكة الرواية وبين حبكة الدراما بقوله:

«دعونا نعرف الحبكة. لقد عرفنا القصة على أنها سرد للحوادث المتسلسلة زمنياً، والحبكة أيضاً سـرد للحوادث، لكن التوكيد هنا يدخل ميدان السـببية وغمارها. مات الملك ثم ماتت الملكـة، هـذه قصة. لكـن، مات الملك ثم ماتـت الملكة حزناً، حبكة. التسلسـل الزمني باق، لكن حس السـببية يكتنفه. أو نقول: ماتت الملكة ولم يعرف أحد السبب حتى تبين أن الموت

(1) دلال خليفة: دنيانا مهرجان الأيام والليالي. منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث. الطبعة الأولى. الدوحة (قطر) 2000 ص 227

جرى نتيجة الحزن على موت الملك»[1].

وإذا كنا نعترض في هذا التمييز على شرط التسلسل الزمني للأحداث في الرواية، طالما أن الرواية تطورت كثيراً، وتجاوزت هذا الشرط في كثير من الأعمال الروائية المعاصرة التي ينكسر الخط الزمني فيها غالباً فإننا نثمن شرط السببية في الحبكة الدرامية.

وتجنباً للتنديد والإطالة فإننا لن نتمثل بمواقف كثيرة في الرواية حتى نستأنس إلى الحس الدرامي بها، وإنما نكتفي بهذا الموقف الذي يفاجئ فيه ماجد أفراد العائلة بإعلان زيف ورقة الطلاق:

«- ها، متى نروح المحكمة، باكر والا السبت الجاي؟

- ليش المحكمة يبه يوسف؟

- ما تبي ترد هند؟

- لا، طبعا!

ويصفر وجه يوسف، ولو لا أن «فيصلاً» بينه وبين ماجد للكزه لكزة قوية، ويخفق قلب هند ويصمت الجميع، وهم يتبادلون النظرات المتسائلة التي استقرت جميعها على الشاب الوسيم ذي الوجه الباسم الذي دارت نظراته بين الحضور وكأنه مستمتع بتلك الصدمة التي سببها لهم، وعندما استكفى قال:

- أنا أصلاً ما طلقتها!

واندهش الجميع ثانية، كيف حدث ذلك وقد أرسل إليهم ورقة المحكمة؟

ضحك ماجد وهو يخبرهم أنها مزورة، ساعده في الحصول على الاستمارة صديقه المحامي، وأعدها أخوه إبراهيم.

- يعني أنتو بتروحون تدورون توقيع القاضي الحقيقي والا بتدققون على الاستمارة؟ احنا سويناها في البيت، وإبراهيم أخوي وقع جميع التوقيعات اللي فيها!» [2].

فما من شك أن هذا الموقف الذي يصدم فيه أفراد العائلة بهذه المفاجأة التي لم يكونوا يتوقعونها موقف درامي يناسب مسرحية كوميدية أكثر مما يناسب رواية.

---

(1) إدوارد مورغان فورستر: أركان الرواية. ترجمة موسى عاصي. الطبعة الأولى. طرابلس (لبنان) 1994 ص 67

(2) الرواية. ص 236 - 237

ب - السرد المشهدي:

يتراءى في هذه الرواية في حرص الكاتبة على وصف المشاهد والشخوص قبل الانخراط في حوار أو الدخول في موقف ما، ويكفي أن نتمثل بالمشاهد الآتية التي نقتطفها عشوائياً:

1 - «في عالمها أخذت هند تخلع كل ما يضايقها من الملابس التي كانت ترتديها، وشعرت بشيء من الراحة في الثوب الفضفاض الذي أصبحت فيه، وألقت بالساعة أمام المرآة، وأصبح شعرها الحريري منسدلاً»[1].

2 - «يمه، من فضلك إذا تبين تأيديني على الأقل لا تدافعين عنهم قدامي!

تخرج الأم وهي تقلّب كفيها في استياء وحيرة، وينطلق خلفها صوت ارتطام الدفتر الرابع على الأرض فتتأفف.

- هالبنت مادري اش فيها، مالها خلق على شيء»[2].

3 - «ماجد يدخل عالمه المتركز في غرفته، ويلقي بمفاتيحه على المكتب، ثم يخلع غترته وعقاله ويضعهما على الكرسي أمام المكتب، ثم قبل أن يخلع ثوبه يلقي نظرة على صورة كبيرة كالملصق بالحجم الكامل لفتى جالس القرفصاء في ملعب كرة قدم، وأمامه كرة يمسكها بشغف وهو يبتسم للمصور ابتسامة مشرقة»[3].

ففي كل هذه الأمثلة نلحظ مدى حرص الكاتبة على العناية بتجسيد السرد بصرياً؛ فهي لا تخاطب السمع بقدر ما تخاطب البصر.

في المشهد الأول تصف الكاتبة حركات هند، وفي المشهد الثاني تصف حركات «مريم» والدة هند التي كانت تلوم ابنتها على معاملة طالباتها بشيء من القسوة، وذلك بأسلوب يشاكل أساليب الكتاب المسرحيين الذين يصفون أوضاع شخوصهم التي يسترشد بها المخرجون عادة، وما يقال في المشهدين السابقين يقال كذلك في المشهد الثالث الذي تصف فيه الكاتبة حركات «ماجد» واهتماماته بصرياً.

ومن نافل القول الإشارة إلى أن مثل هذا التسجيل البصري من طبيعة الخطاب الدرامي، لا

---

(1) الرواية. ص 18

(2) الرواية. ص 19 – 20

(3) الرواية. ص 22

من طبيعة الخطاب الروائي الذي يعنى بالسمع أكثر من اهتمامه بالبصر.

***

واللافت للنظر في هذه الرواية أن «دلال خليفة» تتخذ من اللهجة المحلية الخليجية أداة في الحوار، خلافاً لما رأيناه من حرصها على استخدام الفصحى في رواياتها السابقة.

وقد صدّرت الكاتبة روايتها بمقدمة حول لغة الحوار[1] ترشد فيها المتلقي إلى بعض خبايا اللهجة الخليجية ورسم أصواتها. وتسوّغ الكاتبة استخدام اللهجة العامية بكون الفصحى لا تناسب شخوص روايتها كثيراً[2]، أي أنها تستخدم العامية باسم الواقعية، أو الإيهام بالواقعية على الأقل.

وما يؤنسنا إلى ذلك أن الكاتبة في هذه الرواية كانت واعية بضرورة الاقتراب من الواقع المحلي القَطري شكلاً ومضمونًا، ولذلك نراها تجعل «ماجد» مهووساً بالحفاظ على البيئة القَطرية بعد أن كان شغوفاً بالبيئة العالمية؛ فبعد أن كان يعاني من القلق على انقراض بعض الحيوانات، مثل الدببة والثعابين والعصافير، أصبح متحمساً لحماية البيئة القطرية المحلية التي تذكي شعوره بالانتماء:

«الانتماء يعني التصاقنا بشيء ما، يعني أن نشعر أننا وهذا الشيء عنصران يجمعنا شيء تدل عليه أشياء كثيرة، هذه الأرض التي عشنا عليها حياتنا تمدنا بهذا الشعور، شعور الانتماء إليها، والنباتات التي تنبت فيها أيضاً منتمية إليها، ونحن والنباتات عناصر مختلفة منتمية إلى هذه الأرض ومنتمية إلى بعضها..

في طفولتي كنت أرى في حديقة منزلنا زهرة صغيرة تشكل جزءاً من ذكريات الطفولة الأولى، وجزءاً من انتمائي لهذه المنطقة.. عندما أبحث الآن في المشاتل لا أرى إلا أزهاراً فاخرة أكثرها من بيئات غنية بالزهر وبعيدة عن صحرائنا هذه التي ننتمي إليها»[3].

ذلك بعض ما نشره ماجد في مقالة له بعنوان «زهرة البراري الأليفة».

***

(1) يرجع إلى الرواية. ص 3 – 5

(2) يرجع إلى الرواية. ص 3

(3) الرواية. ص 88 – 89

وختامـاً فـإن النـزوع الدرامي في روايـة «دنيانا» لدلال خليفـة يطغى جماليـاً طغياناً لافتاً، وخاصـة في بناء الأحداث وفي السـرد المشـهدي، وهو ما يعد قرينة قوية علـى موهبة الكاتبة الدرامية.

ويلمس القارئ نفساً جديداً في هذه الرواية بالقياس إلى روايات الكاتبة السابقة، يتمثل في حرصها على الارتباط بالبيئة القَطرية المحلية من حيث القضايا والمضامين الاجتماعية، ومن حيث الأداة التعبيرية التي أفادت من اللهجة الخليجية.

***

النزعة الذهنية في رواية «تداعي الفصول»
لـ «مريم آل سعد»

المقصـود بالنزعـة الذهنية هـو الهيمنة المفرطـة للرؤية الفكرية على النص، على حسـاب الوجدان والعاطفة والانفعال والمواثبة الغنائية، وما إلى ذلك مما يشكل ماء الأدبية.

ويمكن أن نتمثل لذلك بكثير من الأعمال الأدبية الشعرية والنثرية، سواء في الأدب العربي أم فـي الآداب العالميـة؛ فأشـعار كل مـن «امـرئ القيس» و«البحتـري» و«الشـابي» تمتح من الوجـدان الذي يمور بالتمـرد والانفعال الجامح والعاطفة الوثابة التـي تغالب العقل ،فتنفلت مـن قيوده الجامـدة، وروايـات «أولاد حارتنا» لنجيب محفـوظ، و«دروب الحرية» لسـارتر، و«الغريـب» لكامـو تظل روايـات ذهنية إذا قوبلـت بروايات وجدانية مثـل «آلام فرتر» لغوتة، و«الأحمر والأسـود» لسـتاندال، و«الأجنحة المتكسـرة» لجبران، والأعمال المسـرحية لكل مـن «لـوركا» و«صلاح عبـد الصبور» و«سـتراند بيرغ»، تظل أعمالا مسـتعصية علـى الأقانيم الدوغمانيـة الذهنيـة التـي تطالعنا في الأعمال المسـرحية لـكل من «بريخـت» و«بيرانديللو» و«توفيق الحكيم».

ومـا من شـك في أن هـذا التصنيف لا ينسـحب على جميـع الأعمال الأدبيـة؛ فهناك كثير مـن الأعمـال التي تحرص علـى التوازن بين الذهـن والوجدان، فتضبـط جموحهما، وتحول دون جـور أحدهما على الآخر، على نحو ما يتراءى لنا في أعمال «شكسـبير» و«عمر الخيام» و«أورهان باموك» و«محمد ديب».

وأياً ما يكون الأمر؛ فقبل تحديد ملامح الذهنية في رواية «تداعي الفصول» للكاتبة القطرية مريـم آل سـعد ينبغـي أن نقف قليلاً عنـد مجمل أحداثها، ومـن ثم ننطلق إلـى تحديد ملامح الذهنية فيها:

مـؤدى هذه الرواية أن «سـارة» طالبة الهندسـة الطموحة تقتحم مجلس مؤسسـة اقتصادية مـع مجموعـة من زميلاتها بغـرض إقناع القائمين عليهـا بفتح المجال أمام المرأة كي تشـارك الرجـل في مجـال التنمية الاقتصادية بدلاً من حصر قدراتها في المنزل أو في مجالات بعينها، كمجال التربية، ولكن رؤسـاء الأقسـام في تلك المؤسسـة يرفضون استقبال هؤلاء الطالبات،

ويصمون آذانهم عن طلباتهن ساخرين، ما عدا الوزير «سلطان» الذي أصغى إليهن، ووعدهن بمؤازرتهن بعد تخرجهن.

وعندمـا تتخرج «سـارة» تعين في منصب مهندسـة مختبر في أحد المعامـل، فتقوم بعملها بمهـارة وتفـانٍ، وتكتشـف فـي ذلك المعمـل كثيراً مـن مظاهر التسـيب والجهـل والعنجهية والفسـاد، فتنبـري لمواجهـة كل هـذه المظاهر السـلبية التـي تجعـل الوظيفة بمثابـة الضمان الاجتماعـي الحكومـي، وتجعـل الموظـف كالابن العاجز «الـذي لا يجيد مهنـة أو حرفة ما، ويعيش على إعالة والده آخر كل شهر»[1].

تحاول «سـارة» أن تحارب هذه المظاهر السـلبية بشـجاعة وعناد، فتجمع معلومات دقيقة عـن تجـاوزات المتنفذين في المعمل، وترفـع تقريراً إلى مكتب الادعاء العـام، ولكنها تفاجأ بالوزير «سـلطان» الذي كانت تقـدره وتميل إليه، يخذلها ويوقفها عن العمل «بتهمة تسـريب معلومات سـرية دون إذن»[2] من رؤسـائها. وتتلقى «سـارة» صدمة أخرى من خطيبها «سالم» المقاول الذي يؤنبها على تسرعها ويتهمها بالأنانية:

«هـل نسـيت أن مكتبـي يتعامل مع هذه المؤسسـة، وأحـاول جاهداً توثيـق الروابط معهم لأجل المناقصة القادمة؟ لم تفكري إلا في نفسك، ولا تضعين اعتباراً لأحد»[3].

وهكـذا تجد «سـارة» نفسـها وحيـدة فـي مواجهة ثلة مـن أصحـاب المصالـح الذين «لا يسـتوعبون أن يكون هناك فصل بين ميزانية المؤسسة وتنظيمها وأملاكهم الخاصة»[4]، وحتى أقاربهـا – الذين كانوا يعارضون عملها في مؤسسـة ذكورية منذ البدايـة – لم يقفوا إلى جانبها في محنتها.

وما لبثت «سـارة» أن تلقت صدمة عنيفة أخرى؛ فقد تعرضت لحادث سـيارة بسـبب تهور «خالـد» ابن أختها «وضحة»، ففقدت على إثره والدها، وفقدت قدرتها على الوقوف والسـير على رجليها، كما فقدت خطيبها «سالم» الذي تخلى عنها وتزوج من فتاة أخرى.

---

(1) مريم آل سعد: تداعي الفصول (سارة وسلطان). مطابع رينودا الحديثة. الطبعة الأولى. الدوحة (قطر) 2007 ص 38

(2) الرواية. ص 93

(3) الرواية. ص 102

(4) الرواية. ص 107

ومع ذلك فإن «سارة» لم تستسلم، بل ظلت تقارع لإثبات وجودها، فاتخذت قراراً حاسما بالسفر إلى أميركا كي تواصل دراستها العليا، وتعود بعد سنوات وهي تحمل درجة الدكتوراه، ثم تلتحق بوظيفة جديدة بوزارة الاقتصاد، بعد أن تعالج رجليها وتستطيع السير.

وعندما يراها «سالم» يحاول أن يصل ما انقطع بينهما عارضاً عليها الزواج، ولكنها تصده وترفضه مفضلةً التفرغ لتربية أبناء أختها «وضحة» التي كانت قد فارقت الحياة بعد شفاء ابنها «خالد» الذي ظل في غيبوبة عدة سنوات.

ومن المصادفات الغريبة أن الوزير «سلطان» نفسه يتعرف إلى «سارة» في ألمانيا، حيث كانت تمثل الوزارة بوصفها موفدة لشراء مواد مخبرية، فيعاتبها قليلاً، ولكنه يعجب بشخصيتها وذكائها وخبرتها في التعامل مع الشركات الألمانية، فيعرض عليها الزواج هو الآخر، ولكنها تتردد وتشك في نواياه، وتكتشف فيما بعد أن مشروع الزواج كان «مجرد تمثيلية لترويض النمرة واستئناس الوحش داخلها»[1]، ومحاولة الانتقام منها والإيقاع بها في مصيدة الفساد، وحملها على التخلي عن مبادئها والاستسلام لبطانته الموبوءة، ولذلك تستقيل من وظيفتها في الوزارة وتنتقل إلى كلية الهندسة في الجامعة بوصفها أستاذة.

تلك أهم الأحداث الرئيسة في هذه الرواية، وهناك أحداث أخرى فرعية، يأتي في مقدمتها حدث زواج «أحمد» الأرمل زوج «وضحة»، وحدث التحامل على «حصة» شقيقة «فاطمة» زوجة عبد الرحمن أخي «سارة»، بسبب اشتراطها صفات معينة في شريك حياتها المنتظر.

ولعل القارئ يستطيع من خلال هذا التلخيص الموجز لأحداث «تداعي الفصول» أن يستشف ملمحاً من ملامح «الذهنية» في هذا النص، وهو إصرار الكاتبة على اتخاذ الفعل الروائي أداة حجاج لتأكيد قدرة المرأة الخليجية على إثبات الذات والمشاركة الإيجابية في الإصلاح الاقتصادي والاجتماعي والإداري، بل وتفوّقها على الرجل في هذه المجالات، وهو ما جعل الكاتبة تنزلق إلى افتعال كثير من الأحداث والمواقف وإقحامها على بناء روايتها.

ومن هذه الأحداث المفتعلة حادث السيارة وغيبوبة «خالد» وموت «سارة» و«وضحة»؛ فالغرض من هذا الحادث الطارئ الذي يشكل مصادفة غير مقنعة هو انتقاد شريحة اجتماعية معينة، وهي شريحة الشباب. إن «خالد» الشاب المتهور كان سبباً في وفاة جده ووالدته وإعاقة

---

(1) الرواية. ص 364

خالته.

كما أن خطوبة «سارة» من قبل «سالم» وظفت لفضح شريحة اجتماعية أفرزتها الطفرة النفطية المعاصرة، وهي شريحة رجال الأعمال الذين طغت عليهم المادة؛ فأصبحوا يمتهنون إنسانية الإنسان.

والتحامل على «حصة» شقيقة «فاطمة» زوجة عبد الرحمن كان بغرض توظيفه للدلالة على مدى الإفراط في الاعتداد بوهم الشرف، واتخاذ المرأة مشجباً له؛ ذلك أن القارئ يظل يتساءل عن سبب معاقبة عبد الرحمن لزوجته باتخاذه ضرة لها، لا لشيء إلا لأن «حصة» المفترى عليها كانت شقيقتها.

كما أن حادثة زواج «حصة» من «أحمد» الأرمل زوج «وضحة» المتوفاة استثمرت لإدانة الآباء الذين يبالغون في التشبث بمظاهر الأبهة والثراء؛ فيرهقون كواهل الأزواج بالمهور الضخمة والحفلات الباذخة والشروط المستحيلة، من قبيل شروط والدة «حصة» التي تمسكت بها مقابل تزويج ابنتها.

وموقف الخلاف بين «محمد» و«ريم» ابني «وضحة» الذي يعد موقفاً مقحماً على بناء الرواية، كان بغرض إثارة قضية تربوية معينة، وهي قضية التشنج الديني وتسلط الذكر على الأنثى.

فقد «أفاقت سارة يوماً على صوت ريم باكية، وشقيقها محمد يوبخها لسماع الأغاني الغربية في قناة الأغاني الفضائية، كان يصرخ بها واعظاً: ألا تعلمين أن مشاهدة هذه الأغاني حرام!!، ووجود القنوات الفضائية أصلاً في البيت حرام. سأقطع هذه القنوات من الأساس!

استوقفته سارة بحدة: اسمع يا محمد، إن قطعت هذه القنوات قطعت وجودي في بيتكم معها. إنني أشاهدها، وأستمتع بها، ولعلمك إنها المتعة الوحيدة في حياتنا.

هاج محمد أكثر لسماع رأي سارة المتحيز ضده:

- أنت الكبيرة تقولين هذا..!، إنها حرام وكفر بيّن. أقسم أنني لن أظل في البيت مع وجودها لحظة واحدة.

- حيلك حيلك يا محمد.. كيف لشاب في عمرك أن يكون حاداً وقاطعاً بهذه الصورة، أم أنها فجوة العمر وفورة المرحلة..؟ إنك تذكرني بحدة وتصلب خالد قبل الحادثة، وجنون

وضحـة معـه. اعقل وانضج، واترك عنك هذه التهديـدات الصبيانية التي قتلت أمك. هل تريد أن تنقلنا لتلك الأيام وتنقل التوتر للمنزل؟؟

وكأنها أصابته في وتر حساس، فقد ارتجف محمد، واهتز واكفهرّ وجهه.

وتابعت سـارة: واحذر من استخدام كلمات «حرام» و«كفر». متى طرأت على بالك، وفي أي موضوع، لأنك لسـت مفوضاً بقولها، بل عليك مسـؤولية التلفظ بهذه الكلمات. من أنت حتى تقول حرام وحلال وكفر.. الخ؟»[1].

وعلـى هذا النحو تسـتمر «سـارة» في مناقشـة الفتى «محمد» وتعنيفه وإرشـاده بأسـلوب تقريـري؛ وهـو مـا يؤكد نية افتعـال هذا الموقف بغـرض إثارة هـذه القضية التربويـة الخطيرة وتمرير رأي الكاتبة فيها.

وما يقال في هذا الموقف يقال كذلك في افتعال الحديث عن العلاقة بين «سـارة» وزميلها «إبراهيـم» فـي وزارة الاقتصاد؛ ذلك أن «إبراهيم» المهنـدس المتزوج الذي كان يكن احتراماً وتقديراً لزميلته «سـارة»، ويعاملها بوصفها صديقة وأختاً يشاطرها مبادئها، يعد نموذجاً مثالياً نادراً لما ينبغي أن يتحلى به الرجل في تعامله مع المرأة بوصفها إنساناً لا بوصفها أنثى.

إن افتعـال الحديـث عن هذه العلاقة الحضارية المثاليـة كان بغرض فضح النوايا الذكورية المريبـة التي كانت تحاصر «سـارة» فـي وظيفتها وتنغص عليها عندما تطـل من عيون زملائها الآخرين الذين كانوا ينظرون إليها بوصفها فريسة وليس بوصفها إنساناً.

«وقد زاد توتر سارة من هذه النظرات، وما تحسه من انعكاسات النفوس، وتكاد توقف كل واحد منهم وتقول له: لولا إحساسـي أن إبراهيم يحترمنـي، ويتكلم معي كصديقة وأخت لما تكلمت معه منذ البداية، ولانتابني نفس الشـعور الذي أحسـه عندما أتكلم مع أي منكم لمدة دقائق لا غير، لأنكم تنظرون لمحدثكم كأنثى، بينما يشعرني كزميلة فقط. أدينوني بما أنا عليه، وليس بفكرتكم عني. لا تسقطوا علي أفكاركم السيئة وتحاكموني بها»[2].

وما من شك في أن هذه الفقرة التي تعبر عن معاناة «سارة» في وظيفتها، تفضح الغرض من افتعال نموذج المهندس «إبراهيم» الذي لا نراه يؤدي وظيفة أخرى في بناء الرواية.

---

(1) الرواية. ص 289 – 290

(2) الرواية. ص 301

وتظل حادثة تآمر الوزير «سلطان» على «سارة» أنصع حادثة تؤكد ذهنية هذه الرواية، وهو ما يحتاج إلى شيء من التفصيل.

ذلك أن «سلطان» لم يكن شخصية كسائر شخصيات الرواية الأخرى؛ فقد اختارته الكاتبة علانية كي يكون رمزاً للوطن، وهو ما تفصح عنه بأسلوب مباشر على النحو الآتي:

«هذه الرواية حملت رمزين (سارة وسلطان)؛ سارة وهي تمثل المواطن النزيه، سواء أكان رجلاً أو امرأة، وسلطان هو الوطن. ولأن الوطن لا يكون بالكامل للمواطن الملتزم، فهناك أيضاً مواطنون آخرون يمتهنون الفساد والطمع وحب السلطة واستغلال المناصب، إلى ما هنالك من مثالب الضعف الإنساني، لذلك فإن (الوطن) سلطان، لا يمكن أن يعطي قلبه لسارة (المواطن النزيه) فقط، ومن هنا يدور الصراع بين الاثنين»[1].

وهذا ما يفسر تناقض «سارة» في مواقفها منه؛ فهي تكن له التقدير الذي يرقى إلى مستوى الحب، وهو يجاملها حيناً ويعبر عن إعجابه حيناً آخر، ولكنه يخيب أملها في نهاية المطاف عندما يسفر عن وجهه الحقيقي في الفصل الأخير من الرواية، حيث ينحاز إلى طغمة من الفاسدين من بطانته، ويناوئ المخلصين من أمثال «سارة»، ولذلك ترفضه «سارة» وتناوئه.

إن الشخصيات الرئيسة في هذه الرواية ـ وخاصة شخصية سلطان ـ تفقد قدرتها الذاتية على الإقناع، وتغدو مثل قطع الشطرنج التي تؤدي دوراً معيناً، وهو ما يجعلها شخصيات ذهنية من الطراز الأول.

وحتى الفصول التي وصفت فيها الكاتبة الفضاءات الاجتماعية والثقافية في أميركا لم تنجُ من هذا النزوع الذهني؛ فشخصيات كل من «الدكتورة سميث» و«كريستين» و«الدكتور باركر»، كانت أدوات (أو قطع شطرنج) في يد الكاتبة تكشف من خلالها عن خصوصية القيم الاجتماعية والثقافية الأميركية، موازنةً بينها وبين ما يماثلها من قيم اجتماعية وثقافية عربية.

وقد انعكس هذا النزوع الذهني في بناء الأحداث والمواقف والشخوص على الأداء اللغوي والأسلوبي؛ إذ جاءت لغة الكاتبة معجمية جامدة لا تخلو من هنات نحوية[2]، كما جاء

---

(1) الرواية. ص 90 (غلاف الرواية/ القفا)

(2) من هذه الهنات ما يأتي:

«ولماذا تعتقدين أنه مناسبا جدا». (ص 62)، فالصواب «مناسب».

«يحاول كلا منهما تهميش الآخر». (ص 82)، فالصواب «كل منهما».

الحوار – على قلته – ذهنيّاً مفتقراً إلى حرارة الصراع الدرامي ومفتقراً إلى الصدق الواقعي[1].

وقد أسهم تدخل الكاتبة السافر في تهافت الأسلوب الروائي ومباشرته وتقريريته، وهو ما يتراءى لنا في الفقرات الآتية التي نقتطفها عشوائيّاً:

– «إنهم قد لا يتلاقون في أوطانهم، ولكنهم هنا يأكلون من طبق واحد، ويحتمون ببعضهم البعض، ويسهرون على راحة زملائهم ويتحملون مسؤولياتهم حتى يستطيعوا التأقلم في غربتهم. إنهم يعودون مراهقين من جديد.. تعني لهم الصداقات الكثير، ويجعلون أولويات رفاقهم جزءاً من أولوياتهم. لقد وجدت مجتمعاً فريداً ذابت فيه الشخصيات الخليجية وأصبحت كياناً واحداً يلوذون ببعضهم البعض، ويدعمون بعضهم الآخر»[2].

– «الله لا يأتي إلا بالخير، فكيف ندعي أننا نرضى بشيء أراده الله لنا. إنه لا يفعل إلا الخير ويريد لنا الخير، وإذا أصابتنا مصيبة منه فمعناها أنها لصالحنا، ولكن ليست كل المصائب منه سبحانه ولصالحنا، بل أحياناً، ومعظمها تكون من صنعنا نحن البشر»[3].

– «إن الحضارة كلما امتدت ونمت زادت من وحدة وانعزال الشخص، فأصبح لا يرتاح إلا لنوعية معينة لا يمكن أن يجدها إلا في خياله، وكلما كبر في السن احتفظ برغبته في الاختيار والتمييز بين من يرشحون للارتباط به، فقد اتصاله بالآخرين، وقد زادته الوحدة إمعاناً في الغوص في عالمه، وزاد تشوش اتصاله مع الغير، لذلك فإن الكثير من الشباب الذين يتأخرون

«وجدهما وخالتهما متعبان». (ص 114)، فالصواب «متعبين».
«كأنها طفل يتخلى عنه أبويه». (ص 132)، فالصواب «أبواه».
«لم ترى أبدا طفلا في جماله». (ص 137)، فالصواب «لم تر».
«بعد لحظات يصفو الجو، وتعودوا متحابين». (ص 169)، فالصواب «وتعودان».
«والآن ها أنت عرفتي!!» (ص 245)، فالصواب «عرفت».
«وركزت عيناها عليها». (ص 275)، فالصواب «عينيها».
«وأبو أطفالها وفردا من العائلة». (ص 339)، فالصواب «وفرد».
«سواء بالرفض والقبول». (ص 360)، فالصواب «سواء بالرفض أم بالقبول».
«فالصورتين لا تتطابقان». (ص 361)، فالصواب «فالصورتان».
«ولكنك عضوة في بعض هذه اللجان». (ص 363)، فالصواب «عضو».
«بضجيجها وصخبها وأضواءها». (ص 374)، فالصواب و«أضوائها».

(1) يرجع إلى الرواية. ص 228، 229، 256، 257، على سبيل المثال.
(2) الرواية. ص 213
(3) الرواية. ص 192

بالزواج يجدونه أصعب بعد ذلك، بينما يمكن للشباب الصغير المتزوج مبكراً، خوض تجربة الزواج عدة مرات غير هياب ولا متردد ولا مفكر بالنتائج..!!»[1].

ففـي الفقرة الأولى تصـف الكاتبة تضامن أبناء الخليج من الطلاب فـي أميركا وتواصلهم بأسـلوب تقريـري مباشـر، بـدلاً مـن التعبير عن هـذا التضامـن والتواصل من خـلال مواقف وشخصيات وملابسات روائية؛ وفي الفقرة الثانية تعبر عن القدر ومصدر الخير والشر وكأنها تريد أن تستخلص عبرة مما حدث لبطلة روايتها؛ وفي الفقرة الثالثة تحلل ظاهرة الاغتراب في الحضارة المعاصرة وعلاقتها بالمجتمع، وذلك بأسلوب مباشر، لا بأسلوب روائي.

وقد تحاول الكاتبة أن تصل مثل هذه التأملات والأفكار المباشرة بسياق السرد أو بمنظور «سـارة» إلى الحياة، ولكنها تخفق في إخفاء شبح الكاتبة، وخاصة في الفصول المتخمة بمثل هذه التأملات والأفكار.

❊❊❊

وختامـاً، فـإن النزعـة الذهنيـة التـي تتـراءى فـي بنـاء الأحـداث والشـخوص والمواقف والأسـاليب في هذه الرواية، تمارس تأثيراً سـلبياً في الخطاب الروائي، وتجعل سـائر عناصر الفعـل الروائـي مرهونة في وجودهـا ونموها بإرادة المؤلف الفكرية وتجربتـه الذاتية، وهو ما يفقد تلك العناصر تعالقها ضمن إطار دلالي متماسك مكتفٍ بذاته.

❊❊❊

(1) الرواية. ص 186

موت المتلقي في رواية «القنبلة»
لـ «أحمد عبد الملك»

إن مقولة «موت المؤلف» التي أطلقها «رولان بارت» كانت حصيلة إرهاصات ومقدمات سابقة على البنيوية أو مواكبة لها، وهي إرهاصات ومقدمات تطالعنا في الفكر الفلسفي التأويلي «الهرمنيوطيقي» الذي عبر عنه كل من «هايدغر» و«غادامير» و«هابرماس» و«دريدا» بأسلوب متألق، كما تطالعنا في الفكر النقدي الذي صاغه «بلانشو» بكثير من الوضوح على نحو ما يتراءى في لفته النظر إلى انفصال العمل الأدبي عن مبدعه:

«في اللحظة التي يصبح ما يمجد في العمل الأدبي هوالعمل الأدبي، حيث يكف هذا العمل عن كونه أُنجز، عن كونه منتميا إلى الشخص الذي أنجزه، حين يتجمع فيه جوهر العمل الأدبي، بمعنى أننا نقول إن هناك الآن إنجازاً أدبياً، بداية وقراراً أولياً، هذه اللحظة التي تفني الكتاب هي كذلك اللحظة التي ينفتح فيها الإنجاز على نفسه، وفي هذا الانفتاح تأخذ القراءة منشأها، ومصدرها»[1].

إن هذه «اللحظة» التي «تفني الكتاب» تفني الكاتب أيضاً، كي يحل محله مبدع آخر لدلالات ذلك الكتاب، وهو المتلقي.

كما تطالعنا بذور هذا الموقف في كتابات «ميشيل فوكو» الذي أعلن غياب المؤلف في الأدب الأوربي المعاصر، مؤكداً اشتقاق الكتابة «من لا شيء يسبقها ويأخذها على عاتقه»[2]، وفي ذلك قتل للمؤلف من خلال تحييده وتخليه عن «امتيازاته»[3]، كما أعلن عن موت الإنسان في كتابه «الكلمات والأشياء» في سياق تحليله للوحة الرسام الأسباني «فيلاسكيز Velasqes» التي تحمل عنوان «مينين Menines»[4].

(1) موريس بلانشو: أسئلة الكتابة. ترجمة نعيمة بن عبد العالي وعبد السلام بن عبد العالي. دار توبقال. الطبعة الأولى. المغرب 2004 ص 56

(2) نقلا عن «فريدريك غرو» في كتابه عن «ميشال فوكو». ترجمة الدكتور محمد وطفة. منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط1. بيروت 2008. ص 43

(3) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

(4) ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء. ترجمة مطاع صفدي وآخرون. منشورات مركز الإنماء القومي. بيروت (د.ت). ص 29 – 38

و«بارت» نفسه في المرحلة البنيوية يرهص بموت المؤلف في تحليلاته اللسانية لطبيعة الدال والمدلول؛ إذ إنه يسلم بأن المدلول ليس «شيئاً»، ولكنه تمثل نفسي لذلك «الشيء»؛ منوّها برأي «دي سوسير» الذي حدد الطبيعة النفسية للمدلول بدقة عندما أسماه «مفهوماً»؛ «فليس مدلول كلمة ثور هو الحيوان ثور، وإنما صورته النفسية»[1].

فما دام المدلول يحدده المستمع تحديداً ذاتياً سيكولوجياً، فإن ذلك المستمع يعد الصنو الحتمي للمتلقي الذي يبدع معنى النص الأدبي من خلال تأويله، وهو ما يعني تغييب المؤلف بطبيعة الحال.

وما يعنينا أن نخلص إليه في هذا الاستهلال أن المتلقي في الفكر النقدي الأوربي يحظى بأهمية كبرى قد تفوق أهمية المبدع نفسه، بل يمكن أن تلغيه تماماً، كما رأينا في كتابات «بلانشو» و«فوكو» و«بارت».

وهذه حقيقة ظل الحداثيون وما بعد الحداثيين[2] يراعونها في إبداعاتهم الأدبية التي كانت تقوم على مبادئ نفي المعنى[3]، والإغراق في التغامض، والحياد، والاستثناء، والاستحالة، والرؤى العبثية.

وإذا كان من حقنا أن نقبل هذه الطروحات أو نرفضها في الفكر النقدي المعاصر، فإنه ليس من حقنا أن نتجاهل دور المتلقي الذي يخبأ في ذات المؤلف الذي يحس أن في داخله جزءاً من ذلك المتلقي، «جزءاً حياً وملزماً»[4]، على حد تعبير «بلانشو».

---

(1) رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة. ترجمة وتقديم محمد البكري. الدار البيضاء. فبراير 1986 ص 71

(2) قد يوهم مصطلح «ما بعد الحداثة Post Modernité» بأن «ما بعد الحداثة» منقطع ومعزول عن الحداثة؛ و«الحق أن العربية تسعفنا بالتمييز في ما بعد الحداثة بين ما – بعد – الحداثة، والحداثة البعدية. وهذه الأخيرة ليست إلا الحداثة في مرحلتها الثانية أو اللاحقة، أي الحداثة وقد وسعت مكتسباتها ورسختها، وسّعت مفهومها للعقل ليشمل اللاعقل، ووسّعت مفهومها عن القدرات الإنسانية لتشمل المتخيل، والوهم، والعقيدة والأسطورة، وهي الملكات التي كانت الحداثة الظافرة، المزهوة بذاتها وبعقلانيتها الصارمة، قد استبعدتها باعتبارها «مجنونة المسكن» كما قال ديكارت عن الخيال». [ص 61 من كتاب محمد سبيلا «الحداثة وما بعد الحداثة». دار توبقال للنشر. الطبعة الثانية. المغرب 2007].

(3) كان فلوبير يردد في رسائله: «ما ليس له معنى، متفوق على الذي له معنى». [يرجع إلى مقدمة الدكتور محمد برادة لكتاب «الدرجة الصفر للكتابة» لرولان بارت. ترجمة برادة نفسه. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. الطبعة الثانية. المغرب. ص 7]

(4) موريس بلانشو: أسئلة الكتابة. ص 55

ولكن بعض كتابنا – للأسـف – يتجاهلون هذه الحقيقة البدهية في ممارسـاتهم الإبداعية، وهـو ما يتراءى بوضوح في رواية «القنبلـة» للكاتب القطري أحمد عبد الملك، الذي لم يترك للمتلقي أي مجال للتخمين أو الافتراض أو الإسـهام في الإبداع التأويلي، وهو ما تراهن هذه المداخلـة على إيضاحه،وقبل بسـط ما في جعبتنا من أدلـة وبراهين ينبغي أن نقدم نبذة موجزة عن هذه الرواية التي تعد ثاني عمل روائي ينشر لأحمد عبد الملك:

ملخـص أحـداث هذه الروايـة أن الزوجة المترفة «حيـاة»، زوجة رجل الأعمـال المقاول «ناصـر»، تهمـل أبناءهـا الأربعة، وتنصـرف لمجالس الأنس مـع صديقاتها معتمـدة في إدارة شـؤون منزلهـا على الخـدم الأجانب، وتحـرص على تتبع حـركات زوجهـا، والارتياب في سـلوكه، واتهامه بالزواج السـري من امرأة أخرى، بينما تسـمح لنفسـها بأن تحادث «مشعل» صديق زوجها الذي كان معجباً بها، كما تسـمح لسـائق صديقتها «أم علي» بمغازلتها ودخول مخدعها، وفي الوقت نفسه تحرص على قراءة القرآن الكريم وأداء فريضتي الصلاة والحج.

إن «حياة» المزدوجة الشخصية التي تذكرنا ببطلة رواية «جروح الذاكرة» لـ «تركي الحمد»، تعاني من وطأة الضغوط النفسـية، فتلجأ إلى طبيب نفس في أعقاب مغادرة الخادمة الآسـيوية «كاترين» التي أرادت أن تنتقم من سيدتها المتعجرفة «حياة»، فكتبت رسالة (قنبلة) إلى سيدها «ناصر» تفضح فيها زوجته، مؤكدة خيانتها له في أثناء غيابه.

وتجـري الزوجـة بعـض الفحوصـات الطبية فتكتشـف أنها مصابـة بجلطة وشـيكة (قنبلة أخـرى)، فيتغاضـى الـزوج الطيب عـن زلات زوجته، ويأخذهـا إلى لندن كي تجـري عملية جراحيـة عاجلة، ولكنها ما تلبث أن تمـوت بعد عودتها، دون أن تكمل قراءة مذكرات زوجها «ناصر» التي كانت قد اكتشفتها مصادفة.

وفي نهاية المطاف نفاجأ برسـالة من «كاترين» الخادمة الفارّة ترسـلها إلى سـيدها «ناصر» تعترف فيها بأن ما نسبته إلى سيدتها «حياة» كان محض افتراء!

أمـا الأبنـاء (عمر، وعبد الله، وماجد، ومنصـور) فقد كانوا مغيبين تقريبـاً في هذه الرواية، باسـتثناء «منصـور» الصمـوت الـذي انخرط فـي أعمال سـرية محظـورة مـؤازراً الجماعات الإرهابية[1]، ثم اعتقله رجال الأمن وأودعوه السجن.

---

(1) أحمد عبد الملك: القنبلة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 2006 ص 134 وما بعدها من صفحات.

ذلـك هو مختصـر أحداث هـذه الرواية. ومـا يهمنا الآن هو أن نتسـاءل عـن دور المتلقي في سـرد تلك الأحداث؛ لأنَّ إشـكالات طبيعة السـرد وبنائه ومصائره لا تهمنا كثيراً في واقع الأمـر، بقدر مـا تهمنا «وضعية القارئ»[1]، على حد تعبير «أمبرتو إيكو»؛ لأن القارئ يسـتطيع أن يستنتج من النص استنتاجات قد لا تخطر على بال المؤلف أبداً.

ولكن قدرة المتلقي على مضاعفة الاسـتنتاجات تتوقف قطعاً على مدى خصوبة الخطاب فـي النص، وعلى براعة المؤلف في فتح أبواب ونوافذ لولوج المتلقي وتقديم فراغات يمكن أن يملأها ذلك المتلقي.

ومـن الإنصـاف أن نقرّ بأن أحمـد عبد الملك في الفصـول الأولى من الرواية اسـتطاع أن يذكي تشـوق المتلقي، وأن ينبت في داخله كثيراً من الأسـئلة التي تظلّ الإجابات عنها معلقة، وخاصة فيما يتصل ببناء شخصية الزوجة «حياة» وشخصية الزوج «ناصر».

ومن هذه الأسئلة التي كانت تنمو في داخل المتلقي:

- ما سـرّ ولـع «حياة» بالانصـراف إلى مجالس الأنـس، وتوتر علاقتهـا بزوجها، وإهمال أبنائها؟
- ما سر علاقة «حياة» بـ «مشعل» صديق زوجها؟
- ما حقيقة علاقة «حياة» بالسائق الإفريقي؟
- ما سر هذا التناقض في شخصية «حياة» التي كانت تبدو ورعة حيناً وطائشة حيناً آخر؟
- ما مدى صحة ما ورد في رسالة الخادمة «كاترين»؟
- إذا كان «ناصر» يبدو وديعاً ومتفانياً في حب زوجته عندما يكون ثملاً، فلماذا كان يضربها أو يلوذ بالصمت عندما يكون صاحياً؟
- ما مدى صحة شكوك «حياة» في زواج «ناصر» من امرأة أخرى؟

إنه غيض من فيض من الأسـئلة التي كانت تترى، وهي أسـئلة تشـوق وتدفعه إلى مواصلة القراءة والتخمين والتأويل.

وفـي الفصـل الأخيـر من الروايـة، وهو الفصـل الطويل الموسـوم بـ «المفكـرة الحمراء»

---

(1) أمبرتو إيكو، نزهات في غابة السرد. ترجمة سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى 2005 ص 170

يكشـف الكاتب خبايا وأسـرار شـخصيتي الزوج والزوجـة من خلال اطلاع «عبـد الله» على رسـالة «كاتريـن» (القنبلـة)، وحرصه على التأكد من بـراءة والدته من خـلال مراجعة الطبيب النفسي الذي ترددت عليه في فترة من حياتها:

«لقد قرأت الرسـالة ولـم أشـعر بصدق الكلمات التي لفقتها «كاترين» ضد والدتي. ذهبت إلى الطبيب النفسـاني الذي كان يعالج والدتي. جلسـت معه عدة مرات. اسـتطعت الحصول على بعض المعلومات منه. كانت والدتي تعاني من مرض نفسـي، وهو ازدواجية الشـخصية (Double Personality)، وهـي حالـة تتنـازع المريـض تحركات ونشـاطات العقـل الباطن. وأحياناً ينشط هذا العقل وتأتي النفس بتصرفات غير مقبولة، وأن والدتي، عندما تأتيها الحالة، تسـتميل الآخرين، وقد يصل الأمر إلى الاتصال بهم، وأنها تعمل ذلك في حدود إرضاء ذاتها المحرومـة المهملـة، لكـن الأمر لا يصل إلـى اقترافها إثـم الخيانة. أخبرني الطبيـب أن حالة والدتـي قد سـاءت لأنها تعيـش حياة روتينيـة، ولا تجد من والدي كلمـات الإطراء والتحبب والمجاملة التي تسمعها وتشعرها في عيون الآخرين»[1].

إن مثـل هـذا التعليـق الذي صدر من شـخصية ثانويـة في الروايـة لم يكـن المتلقي يتوقع ضلوعهـا بـأي دور فـي توجيه الأحـداث، يزيح اللثام عن شـخصية «حيـاة»، ويجيب عن كل الأسئلة التي كانت تدور حولها.

وكأن الكاتـب لم يطمئن إلى تحليل الطبيب النفسـي ولـم يطمئـن إلى اقتناع المتلقي ببراءة «حيـاة»، ولذلـك نراه يفتعل حدثـاً آخر لا يدع مجالاً للشـك في رأي الطبيـب، ونعني حدث اعتـراف «كاتريـن» بافترائها على «حياة»، وهو ما نعرفه من خـلال مناجاة «ناصر» لزوجته بعد موتها في مذكراته:

«لقـد اتصلت بي كاترين بعد وفاتك بيومين. يا لسـخرية القـدر!! وأخبرتني بأنها اختلقت فكـرة الرسـالة؛ فليـس هنالك رجل دخل الغرفة؛ وليس هنالك شـاب أسـمر واقعـك الغرام. كانـت تبكـي لاقترافهـا ذلك الجرم. كانـت تقول: إنها أقدمـت على ذلك بعـد أن عرفت بأننا سـوف ننهي عقدها ونسـفّرها. لقد مات ابنها تحت عجلات سيارة ذات مساء؛ وهذا ما جعلها تعتقد أنه عقاب إلهي، فاتصلت لتعترف بذلك»[2].

---

(1) الرواية. ص 216

(2) الرواية. ص 219

أمـا بالنسـبة إلى «ناصر» فـإن الكاتب يحمله علـى الاعتراف بتعلقه بزوجتـه، وأنه لـم يكن يفكـر فـي الـزواج من أخرى أبداً، بل إنه كان يتحسـر علـى موت زوجته التـي رحلت دون أن تكون واثقة بحبه لها:

«آه يا حياة.. لقد رحلت دون أن تعرفي مدى حبي لك!، ودون أن تعرفي بأنني لا أساويك بكل نساء العالم!، ذهبت دون أن تعرفي بأنني كنت أشتاق إليك طوال عمري، لكن تصرفاتك وغضبك الشديد وتحوّلك إلى مخلوقة شرسة كان يبعدني عنك»[1].

كمـا أن الكاتب يجعل «حياة» تكتشـف خبايا زوجها الذي كان وفياً لها، وأن شـكوكها لم تكـن فـي محلها، ولكنها تعرف هذه الحقيقة بعد فـوات الأوان؛ وعبثاً تحاول «حياة» أن تكفّر عن ذنبها وتغمره بفيض حنانها:

«هكذا نحن لا نعرف قيمة الآخرين إلا بعد فوات الأوان. معي أنا لم يفت الأوان. سـوف أعوضه عن كل شيء»[2].

يضع الكاتب – كما نرى – حداً لكل الأسئلة التي كانت تفجر الفعل المبدع لدى المتلقي، ويجفـف كل منابـع فعل التأويل أو التخمين أو إنتاج الـدلالات في أعماقه، إنه – بتعبير موجز – يغتال المتلقي!

***

وإذا أردنا أن نثمن الأداء الفني في هذه الرواية فإننا نسجل بداية تخلُّص الكاتب – إلى حد كبير – من أسـر السـيرة الذاتية التي كانت تطغى على روايته الأولى «أحضان المنافي»[3]، كما أن هـذه الروايـة تتنـاص أو تتقاطع في طروحاتهـا الاجتماعية والبنائية مـع رواية تركي الحمد «جروح الذاكرة»[4] بشـكل لافت للنظر، إلى حد أننا نسـتطيع القول إن طبيعة معاناة «حياة» لا تختلـف عـن طبيعة معاناة «لطيفة» بطلة «جروح الذاكرة»، كما أن «ناصر» لا يختلف كثيراً عن

(1) الرواية. ص 218

(2) الرواية. ص 214

(3) عندما قابلت الكاتب الدكتور أحمد عبد الملك في ملتقى «شاهندة» الذي نظمته دائرة الثقافة بعجمان سنة 2008، سألته: إلى أي مدى نستطيع القول إن بطل رواية «أحضان المنافي» هو المؤلف نفسه؟ فأجاب دون تردد: خمسين في المئة!

والحقيقة أن نسبة المادة الذاتية في هذه الرواية تتجاوز هذه النسبة بكثير في تقديري.

(4) تركي الحمد: جروح الذاكرة. دار الساقي. الطبعة الثانية. بيروت 2002

«صالح» زوج «لطيفة» في تلك الرواية.

وقد وظف الكاتب تقنيات تيار الوعي والارتداد والرسائل والمذكرات، وهو ما يعد مؤشراً على تطور أدوات الكاتب بالقياس إلى أدوات روايته الأولى، كما أن الكاتب استخدم اللهجة المحلية في الحوار والفصحى المعجمية في السرد والوصف، ولكنه لم يحرص على التمييز بين اللهجة الخليجية ولهجة الخدم؛ فأنطق السائق بلغة فصيحة، على نحو ما نرى في اعترافه بحبه لـ «حياة»:

«أحسست بقربي منك، وبشعورك المتدفق كالنيل في عروق صحرائي الميتة. اعذريني على هذا التطاول، وما كان يجب أن أقتحم وقتك ومدارك بهذه الطريقة؛ لكن غلبني حبك ورقة صوتك وأنفاسك الزكية يوم تواجهنا عند باب السيارة. هل قرأت تاريخي في وجهي في تلك الوقفة؟ هل شممت رائحة توقي إليك وإذعاني لهيئتك البهية وعذوبتك؟»[1].

فمن أين لهذا السائق بمثل هذا الأسلوب الأدبي الذي ينضح رقة وعذوبة؟!

والذي نخلص إليه أن المتلقي في رواية «القنبلة» لأحمد عبد الملك ينتعش في الفصول الأولى من المتن الروائي، حيث يفسح هامشاً للتخمين وتعدد التأويلات والأسئلة المعلقة، ولكنه يموت في الفصول الأخيرة، حيث تُسدّ كوى التخمين والتأويل وتوضع النقاط على الحروف وتنحسر غيوم الوهم المبدع، فتنجلي سماء الرواية بوضوح صارم عقيم.

وقد استطاع الكاتب أن يطور أدواته الروائية بشكل أفضل مما رأينا في روايته الأولى «أحضان المنافي».



(1) الرواية. ص 118 – 119

السيرة الروائية في «أحضان المنافي»
لـ «لدكتور أحمد عبد الملك»

ما تزال العلاقة بين الرواية الفنية وبين السيرة الذاتية تحظى باهتمام نقاد ومنظري السرديات حتى الآن، على الرغم من نضج الرواية وخروجها من قوقعة الذات إلى رحاب الموضوع، وهو الفارق الجوهري الذي يتراءى لنا أنطولوجيا في الانتقال من الموقف الفردي في الرواية الرومانسية إلى الموقف الجماعي في الرواية الواقعية.

ولكن هذا الانتقال من الرومانسية إلى الواقعية لم يحل إشكالية الذاتي والموضوعي في الرواية حلاًّ حاسماً؛ لأنهما قد يتداخلان ويتشابكان حتى في أعمال الكتاب الواقعيين؛ فإذا كان الذاتي يطغى في أعمال الجيل الأول من كتاب الرواية الرومانسية العربية، فإن صوته يخفت إليحد كبير في أعمال الكتاب الواقعيين، ولكنه لا يكتم.

ويكفي أن نتمثل هنا بأعمال روائية لكتاب رومانسيين من أمثال توفيق الحكيم، ومحمد حسين هيكل، ويحيى حقي، ومولود معمري، ومالك حداد، وهي الأعمال الروائية التي كان أبطالها هؤلاء الكتاب أنفسهم؛ فأبطال «عصفور من الشرق»، و«يوميات نائب في الأرياف»، و«الرباط المقدس»، و«عودة الروح»، و«زينب»، و«قنديل أم هاشم»، و«الهضبة المنسية»، و«رصيف الأزهار لا يجيب»، هم كتاب هذه الروايات بالأساس.

وعندما نوازن بين هذه الأعمال الرومانسية وأعمال كتاب واقعيين من أمثال نجيب محفوظ في ثلاثية «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«السكرية»، أو محمد ديب في ثلاثية «الدار الكبيرة» و«النول» و«الحريق»، أو حنا مينه في ثلاثية «بقايا صور»، و«المستنقع»، و«القطاف»، نقول: عندما نوازن بين الأعمال الرومانسية الآنفة الذكر وبين هذه الأعمال الروائية التي تعد من المطوّلات السردية التي تحرص على امتصاص الواقعي التاريخي بمكوناته الاجتماعية والفكرية والروحية والاقتصادية، نلاحظ استمرار الذاتي الفردي في هذه الأعمال الواقعية الموضوعية؛ فشخصية «كمال» في ثلاثية نجيب محفوظ يمكن أن تعد معادلاً موضوعياً لشخصية محفوظ نفسه، وشخصية «عمر» في ثلاثية محمد ديب تعد معادلاً موضوعياً لشخصية الكاتب نفسه، وشخصية الراوي في ثلاثية «حنا مينه» تعبر عن شخصية الكاتب

نفســه، لا بوصفهـا معادلاً موضوعيـاً، ولكن بوصفهـا «الأوتوبيوغرافي»، وهو مـا التفت إليه بعض نقاد السرديات من أمثال «يمنى العيد» و«نبيل سليمان»، على سبيل المثال لا الحصر.

إن الناقدة «يمنى العيد» لا تكتفي بالموازنة بين الراوي في ثلاثية حنا مينه وبين الكاتب ذاته، بل تتجاوز ذلك إلى الموازنة بين بناء هذه الثلاثية وبين بناء السـيرة الذاتية، لافتة النظر إلى أن «الثلاثية تشـكل متناً واحداً يلتزم فيه السرد بالتوالي الزمني الذي تلتزم به، عادة، السير الذاتية. تحرص الثلاثية على إظهار هذا التوالي للقارئ، وذلك عندما يجعل المؤلف «المستنقع» تبدأ من حيث انتهت «بقايا صور»... كذلك تبدأ «القطاف» من حيث انتهت «المستنقع»[1].

وهذا ما ينسـحب علـى كل من ثلاثية نجيـب محفوظ وثلاثية محمد ديـب بطبيعة الحال، ولكن هذا التوالي أو التراتب الزمني لا يعني أبداً أن هذه الأعمال الناضجة تعد سيراً ذاتية؛ لأنَّ هذا البناء الزمني يطالعنا عادة في سـائر الأعمال الروائية الكلاسيكية، بما فيها أعمال «بالزاك» و«فلوبير» و«تولستوي».

وتذكـر «يمنـى العيـد» أن ثمـة إعلانـاً واضحـاً داخل ثلاثيـة حنا مينـه «عن أن أنـا الراوي هـو الكاتـب الـذي يروي سـيرته، والذي عوض عـن تقصيره فـي بعض المواقف فـي حياته، بالشخصيات التي مجدّها فيما كتبه من روايات»[2].

ومع ذلك فإن «يمنى العيد» تستدرك فتميز بين ثلاثية حنا مينه وبين السيرة الذاتية من خلال تحديد وظيفة السيرة الذاتية «المزدوجة» في هذه الثلاثية:

«ترتبـط هـذه الوظيفة بعلاقة الأنـا بذاتها وما حكم هـذه العلاقة من شـروط تاريخية وقيم وتقاليد اجتماعية معيقة. كما ترتبط، وفي الآن نفسـه، بنمط الخطاب الروائي العربي ومسـعى حنا مينه، آنذاك، إلى تخصيصه مرجعياً وتمييزه فنياً.

كأن كتابـة السـيرة الذاتيـة كتابـة روائية بالنسـبة إلـى حنا مينه بمنزلـة تقديم برهـان تمثيلي لخطاب روائي عربي له خصوصيته، أو هويته الخاصة، القائمة بالمرجعي التاريخي المعيش، أي السيرة الذاتية بما هي تاريخ الذات وحياتها في مكان وزمان محددين، وفي المقابل يمكن للروايـة، وبمـا هـي جنس أدبي فني، أن تكون سـبيلا للتعبير عن سـيرة الذاتي الخـاص تعبيراً

---

(1) يمنى العيد: السيرة الذاتية.. في ثلاثية. مجلة «العربي». عدد 585 رجب 1428هـ/ أغسطس 2007 ص 98
(2) المرجع نفسه. ص 99

إبداعياً مميزاً»[1].

ويؤكـد «نبيل سـليمان» النزعة «الأوتوبيوغرافية» في ثلاثية حنـا مينه، فيوازن بين الظروف التاريخية التي عاشـها الكاتب وبين الظروف المماثلة التي عاشـها الراوي في الثلاثية، خاصة وأن ذلـك الـراوي الكاتب كان يسـرد بضميـر المتكلم، على نحـو ما نجد في السـيرة الذاتية، ولكـن «نبيل سـليمان» هـو الآخر لا يضع هـذه الثلاثية في خانة السـيرة الذاتيـة، وإنما يعدها «سيرة روائية» أو «رواية سيرية»[2].

وما من شك في أن هذا الموقف يعد تحصيل حاصل؛ طالما أن الرواية بوصفها جنساً أدبياً يتكـئ على التخييـل الذي يمكن أن ينطلق من مرجعية تاريخيـة حقيقية – على نحو ما يتراءى في السيرة الذاتية – ولكنه يتجاوزها ولا يتقيد بها.

وهـذا التجاوز هـو الذي يمنح العمل السـردي صيغته الروائية الفنيـة الناضجة التي تحول دون تمحـور الفعل الروائي حول الشـخصية، وتجعل الشـخصية «علامـة خافتة تتبع الحدث وتخضع لحركته المتوترة»، على حد تعبير «مصطفى الكيلاني»[3].

والحقيقة أن عنصر الذاتية في العمل الروائي لا ينقص من قيمته الفنية إذا كانت هذه الذاتية متناثـرة فـي مواقف مختلفة وموزعة على أكثر من شـخصية فـي الرواية، أمـا إذا كانت الذاتية مركـزة أو مكثفة في موقف واحد أو في شـخصية واحدة فإنهـا تنزلق بالعمل الروائي إلى درك السيرة الذاتية.

وقـد تعمدنا الإسـهاب فـي تحليل العلاقة المتشـابكة بيـن الرواية وبين السـيرة الذاتية في هذا المقام على سـبيل التمهيد لتوصيف طغيان السـيرة الذاتية فـي رواية «أحضان المنافي»[4] للكاتب القطري أحمد عبد الملك، وهي الرواية التي تتكثف فيها الذاتية في شـخصية «ميهود عبد الرحمن».

يروي «ميهود عبد الرحمن» في هذه الرواية عن حياته في «أحضان المنافي»، وهي البلدان

(1) يمنى العيد: السيرة الذاتية. ص 99

(2) نبيل سليمان: العالم الروائي.. وخمس علامات مميزة. مجلة «العربي». عدد 585/ أغسطس 2007 ص 104

(3) مصطفى الكيلاني: زمن الرواية العربية/ كتابة التجريب. دار المعارف للطباعة والنشر. سوسة (تونس) 2003 ص 64

(4) د. أحمد عبد الملك: أحضان المنافي. دار بلال. الطبعة الأولى. بيروت (د.ت)

الأخـرى التي اضطر إلـى مغادرة موطنـه (وردة) والعيش فيها بوصفه طالبـاً أو بوصفه موظفاً سامياً.

وهذه «المنافي» – كما يسـميها – تتمثل تحديداً في «بيروت»، و«الإسـكندرية»، و«ويلز»، و«كارديف»، و«الرياض».

وقد قضى «ميهود» عدة سنوات في التحصيل العلمي في هذه «المنافي» مبتعداً عن موطنه الذي كان يحن إليه باستمرار، ويحرص على تحمل عناء الاغتراب والبحث ومحاولة التكيف مع البيئات المختلفة مناخياً واجتماعياً، وهو يحسّ بأنه يضحي من أجل أن يعود مؤهلاً علمياً لخدمة بلده، وعندما يعود في نهاية المطاف وهو يحمل شهادة الدكتوراه يفاجأ بتحفظ زملائه القدامى في الوزارة التي كان يعمل بها (وهي وزارة الإعلام)، ومماطلة الوزير في تعيينه بوظيفة مناسـبة لمسـتواه العلمي، وإصراره علـى التحاقه بوظيفة في مدينة «وجـد» (الرياض) بوصفه مديراً بمؤسسـة إعلامية تابعة لمجلس التعاون الخليجي، حيث يقضي ست سنوات، ثم يعود إلى موطنه «وردة» آملاً أن يعثر على عمل مناسـب دون جدوى؛ وبعد عدة أشـهر يعرض عليه منصب مدير في مؤسسـة إنتاجيـة خاصة، فيقبل ويبذل جهوداً كبيرة من أجل تحسـين الإنتاج والمبيعات في تلك المؤسسة، ولكنه يصطدم بالمدير العام وأعوانه من المخبرين الذين كانوا ينقلون إليه «كل همسة تحدث في الإدارة أو أثناء الاجتماعات اليومية»[1] مع رؤساء الأقسام، كمـا يصطـدم بالعمال غير المؤهليـن الذين يحبون الاصطياد في المياه العكرة، ويعيشـون في أجواء المؤامرات والمكائد، والموظفات المراهقات اللواتي «أشـبعن وجوههن بالمسـاحيق السائلة وتعطرن بأقوى العطور»[2]، وحبسن خلف مكاتبهن في بطالة مقنعة.

وما يلبث «ميهود» أن يسـتقيل من منصبه عندما يجد نفسـه طائراً في غير سـربه، ويقبع في مقهى شـعبي يغص بالمحالين على التقاعد والمهمشـين الذين لفظتهم الحياة، فانغمسـوا في الثرثرة والتدخين، من أمثال «بو مرزوق» و«أبو فهد» و«أبو منصور».

تعـج الروايـة بالأحداث الفرعيـة والطلاب والموظفيـن الذين قابلهم «ميهود»، سـواء في «منافيه»، أم في موطنه «وردة».

وقد أراد الكاتب أن يرصد بعض المظاهر السـلبية التي عاينها في «منافيه»، أو في «وردة»،

(1) المصدر نفسه. ص 262

(2) المصدر نفسه. ص 263

وذلك بأسلوب ينضح مرارة وسخرية، وفي مقدمة هذه المظاهر السلبية - كما رصدها الكاتب - تهميش المواطن الكفء وإهماله.

ويبدو أن الدكتور أحمد عبد الملك كان يمتح بغزارة من سير «منافيه» معتمداً على الذاكرة أو علـى اليوميـات والمذكرات، وما يؤنسـنا إلى ذلك أنـه يلتقط تفاصيل دقيقة مسـتوحاة من الواقع المعيش بـ «وردة»، أو من فضاءات «المنافي» التي خبرها الكاتب نفسه[1]، وهو ما يؤكد السمة «البيوغرافية» في هذا العمل.

وممـا يؤكـد هذه السـمة «البيوغرافية» كذلـك أن مواقـف الرواية ذات علاقـة وثيقة بحياة الكاتـب، كما أن شـخصية الراوي المؤلـف «ميهود» هي التي تسـتقطب كل الأحداث تقريباً، وبالتالي فإن الأحداث في هذه الرواية تتمحور حول شخصية الراوي الذي يسرد اعتماداً على الذاكرة.

والحقيقـة أن الكاتـب كان ينتقـي أحداثاً «بيوغرافيـة» معينة ومواقف فكرية معينة فيسـلط عليها الضوء أكثر من غيرها لربطها بأحكام.

ففـي «المنافي» الأمريكيـة والأوربية كان ينتقـي الأحداث والأجـواء والذكريات المؤملة التي تركت ندوباً عميقة في وجدانه، على نحو ما يتراءى لنا في الفقرات الآتية:

- «أرجعتنـي الغربـة إلـى الوراء وغصت في تفكيـر عميق. كيف كانـت (وردة) تتراءى لنا ونحن في الولايات المتحدة. كان الثلج كمعطف ضخم يلف المدينة الصغيرة في أعلى شمال الولايات المتحدة واسمها (سيراكيوز). الثلج يلفح المنزل الخشبي الصغير. لا أثر لأي درجة حـرارة. علـم (وردة) يتصـدر صالة الجلـوس، ومناظر من معالمهـا المعروفة علـى الحائط. كنـا نزهـو عندما يزورنـا بعض الطلبـة الأمريكان بأن نشـرح لهـم الأماكن الهامة فـي (وردة) ومميزاتهـا. آيـات قرآنية معلقة على الجدار ضمـن أطر ذهبية. الثلج يلطم زجـاج النافذة كهِرٍّ يريـد الدخـول إلى دفء المنزل. نشـرات الأخبار تحذر من عواصف ثلجية وتعرض مشـاهد الحوادث المؤسفة على الطرقات السريعة. لم أتمكن يومها من الذهاب إلى الجامعة. أسندت رأسـي على خريطة رسمت عليها ملامح (وردة) الرئيسية. تحسست الطرق من وسط المدينة

(1) يرجع - على سبيل المثال - إلى أطراف من سيرة حياة الكاتب على موقع:
http://www.Middleeasttransparent.Com/old/texts/Qatariahmedabdelmaleklicensed.. 18/12/2007

إلى الكورنيش. كنت ألمس نبض (وردة) من القرطاس الصامت. اجتاحني شوق طائش لتلك المدينة الهادئة، حيث تركت فيها زوجتي وابنتي ذات العشر سنوات»[1].

– إن والد «هيلين» صديقة «ميهود» الأمريكية التي تنهار عندما تعلم بقدوم زوجته، يتحامل على العرب معمّماً حكمه على النحو الآتي:

«طأطأت رأسـها الذي يحمل أسى العالم كله. احتضنها والدها بصعوبة وقد انحشر كرشه بينهما. نظر إليّ على البعد وأنا أتوارى عن المكان:

كلاب هؤلاء. ليس لهم ضمير. هيا ادخلي. لا زالت الحياة أمامك»[2].

– «نجحت في الفصل الدراسي، وكان تقديري جيداً جداً. لكن ندوة علمية جمعتني بأحد المحاضرين في دولة اشتراكية قضت على حلمي بالبقاء في هذه الكلية العريقة المسماة (New House) والتي تخرج منها العديد من المبدعين العرب. كان المحاضر يشتم جمال عبد الناصر والرئيس تيتو. وأنا لم أزل من المعجبين بما قام به جمال عبد الناصر ضد المعتدين على الأمة العربية؛ وبشـخصيته التي لم تتلوث كالآخرين الذين لوثتهم الرأسـمالية الغربية والاستهلاكية الأمريكية. كان عبد الناصر يمثل لنا النموذج والرمز في قضايا الكرامة العربية مع كل الأخطاء والملابسات التي ظهرت إبان فترة حكمه. رفعت يدي في وجه المحاضر الذي لم يكن واقعياً في وصف المراحل التاريخية التي مرت بها العلاقات بين العالم العربي وأوروبا، دافعت عن حركة عدم الانحياز والمطالبة بتحرير الشعوب من الاستعباد.

فـي اليـوم التالـي، وبينما كنت علـى المدرج الـذي يحوي أكثر من سـبعين طالبـاً؛ يدخل سـكرتير عميد الكلية ويطلب مني المثول أمـام العميد. ذهل الطلبة جميعهم لهذا الطلب بمن فيهم أستاذ المادة.

دخلت بصدر منفوخ ورأس مرفوعة معتقداً بأن العميد سـوف يشـكرني على مشاركتي في المحاضـرة، ورؤيتـي الناضجة للأمور، وتقديراتـي التي كانت قريبة من الممتـازة. كان الثلج يتقاطـر من حذاء العميد الذي وضعه أمام وجهي بعد أن أذن لي بالجلوس. الغليون المحترق تتلقفه أصابعه الحمراء. لحيته البيضاء التي شابها صفار التبغ ترسم لوجهه مهابة حقيقية. أنزل

---

(1) الرواية. ص 21

(2) الرواية. ص 92

الغليون ورفع رأسه باتجاهي:

- اسمع يا سيد عبد الرحمن!!

كان ذلك اسم عائلتي. بلعت ريقي الناشف. نظرت في وجهه. لم يمهلني أكثر كي أرد:

- لم تعد طالباً في هذه الجامعة!

ارتعدت فرائصي. حاولت الرد. انعقد لساني. حركت رأسي لاشعورياً كي أدع الكلمات تخرج بسرعة دون جدوى. بادرني من جديد:

- لقد قررت فصلك من الجامعة!!

استجمعت قواي في لحظة ضعف واهنة:

- ولكن لماذا يا حضرة العميد؟؟

هز حذاءه الذي يتقطر ثلجاً مهترئاً ونفث من غليونه:

- أنا أفصل وأقبل الطلبة هنا؛ ودون أسباب.

حاولت الاستفسار:

- ولكن لماذا؟؟

- اختر جامعة أخرى. انتهت المقابلة!

نهضت بتثاقل من الكرسيّ وأنا ألمح نجمة داوود الذهبية تطل من خلال قميص العميد»(1).

وعلى هذا النحو يمضي الكاتب في تصوير معاناته بـ «منافيه»، وخاصة المعاناة من الطبيعة الباردة والخوف من الرسوب في الامتحانات والحنين إلى موطنه.

وما من شك في أن الكاتب كان ينتقي المواقف والأحداث المعبرة عن معاناته كي يعمق الإحساس بالمفارقة والتناقض لدى المتلقي الذي سوف يفاجأ عندما يرى بطل الرواية يهمش في موطنه ويلفظ في مقهى المحالين على التقاعد.

وإذن فإن السرد في هذه الرواية لم يكن سرداً بريئاً وإنما كان سرداً منتخباً ومغرضاً، كما أن تصوير معاناة بطل الرواية كان مبالغاً فيه؛ فأي معاناة هذه طالما أن «وردة» هي التي كانت تنفق عليه، وتوفر له ولعائلته الإقامة الملائمة في كل مكان يحل به؟!

(1) الرواية. ص 95 - 97

ولكـن المغـالاة في وصف هذه المعاناة المفتعلة أسـهمت في إضفاء مسـوح الرواية على هذا العمل «البيوغرافي»، إلى جانب بعض «التيمات» السردية الأخرى التي يبدو فعل الخيال فيها أكثر وضوحاً.

ومـن هذه «التيمات» السـردية حكاية «أحمـد» المولع بـ«الجوهرة»، وهـي أرملة ثلاثينية مثقفة من «وردة» العريقة.

فقـد تعرف إليهـا «أحمد» بباريس وتعلق بها، ولكنه لم يكن يسـتطيع الزواج منها للفوارق الاجتماعية أو الطبقية، ولذلك ظل مكتفياً بمراسلتها أو مكالمتها هاتفياً في فترات متقطعة.

وقـد كانـت «الجوهـرة» غريبة الأطـوار؛ إذ إنها ما كانـت تريد من أحمد «سـوى أن يكون ناجحـاً في مجتمعه»[1]، وعلى الرغم من رقتها وثقافتهـا وهدوئها ورزانتها فإنها كانت «عنيفة كمقصلة جلاد إن تصورت أو خبرت تخاذلاً من أحمد تجاه عمله أو تجاه الذين يضايقونه ولا يودّون له النجاح»[2].

وكما نرى فإن هذه الشـخصية تظل شـخصية مثالية سـديمية بعيدة عـن الواقع، وهي صنو لشـخصية «عنان» في مسرحية توفيق الحكيم «الخروج من الجنة»[3] من حيث كونها شخصية غير مقنعة، وهو ما يؤكد أنها لم تكن شخصية من لحم ودم، بل كانت ابنة خيال الكاتب.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى «أحمد» المثالي الرومانسي الذي تسوء حاله بسبب هذه العلاقة الغريبـة، فيبـدو «رث الثياب، (وقد) طال شـعر وجهـه واصفرت (كحيفته) وتكسـرت غترته وكأنها ألقيت من فم كلب»[4] ولا يتورع عن البكاء في المقهى[5].

إن هـذه «التيمـة» السـردية (حكاية الجوهـرة وأحمد) ابتكرهـا الكاتب كي تكـون معادلاً موضوعيـاً لحكايـة بطـل الروايـة بموطنـه «وردة»، وهـو ما يفصح عنـه الكاتب ذاتـه في عدة مواقـف من الرواية، وذلك من خلال إسـقاط «ميهود» لعلاقته بــ «وردة» على علاقة أحمد بـ «الجوهرة» على النحو الآتي:

---

(1) الرواية. ص 145

(2) الصفحة نفسها.

(3) توفيق الحكيم: الخروج من الجنة. ضمن مجلد «المسرح المنوع». المطبعة النموذجية. القاهرة 1956

(4) الرواية. ص 245

(5) يرجع إلى الرواية. ص 186

«أحسست بأن أحمد أسعد مخلوق في الدنيا بعد أن شاهد الجوهرة. أشفقت عليه لحالة الحب غير المتكافئ أو المجروح الذي يعيشه مع الجوهرة. تساءلت في أسى: أيكون حبه كحبي لـ «وردة»[1]؟

«ضاق حضن (وردة) عليّ أكثر. كاد أن يسحق ضلوعي! تباً لهذا الحضن الإسمنتي؛ ألا يتسع لشخص آخر؟ أهو نسخة من حضن الجوهرة المتمرد؟ أهو نفس حضن الجوهرة التي رمت بأحمد على طريق الهلوسة والجنون؟ ألا يتسع حضنها هي الأخرى لأحمد الذي أحبها أكثر من عشر سنوات؟ تباً لهذه الأحضان التي ترفض المحبين الأتقياء!»[2].

ومن «التيمات» السردية الموظفة في الرواية حكاية «شيخة» و«هلال»؛ فـ «شيخة» ابنة بطل الرواية يطلبها ابن خالتها «هلال» للزواج، وعندما يتم قرانهما يتضح أن «هلال» كان مهدداً بالدخول إلى السجن في دين لأحد البنوك، وأنه احتال على ابنة عمته وجعلها توقع على وثائق تتيح للبنك أن يتقاضى دينه من راتبها بوصفها كفيلة دون علمها، ونراه يعاملها معاملة فظة، فيعربد ويخونها، ثم يطلقها، ويتظاهر بالندم والتوبة.

إن هذه «التيمة» السردية لا تختلف عن «التيمة» السابقة من حيث الغرض منها؛ والكاتب يكشف عن هذا الغرض في نهاية الحكاية معلقاً على النحو الآتي:

«المضحك المبكي أن هلالاً قد تطوع وصار لا يفارق المسجد؛ حسب ما يقوله أبوه. هل الصلاة الاستعراضية؛ صلاة رد الفعل يمكن أن تمحو ما قام به من إساءات تجاه ابنة عمه؟ وهل تلك الصلاة ستخفف ألم البنت القابعة بين الجدران الأربعة وقد وصمها المجتمع بأنها مطلقة؟ وهل الصلاة سترفع الظلم الذي وقع على البنت البريئة أو العقوق الذي مارسه – ذاك الذئب – مع عمته التي تحبه وتفضله على بقية إخوته؟ وهل الصلاة ستمسح عار الاحتيال وخيانة عهد الله – أمام القاضي – بالمحافظة على الزوجة ومعاملتها معاملة حسنة كما أمر الله؟»[3].

فالكاتب أراد أن يسوق هذه الحكاية كي ينتهي إلى هذا التعليق الذي يدين فيه نفاق بعض الفئات الاجتماعية التي تتظاهر بالورع والتقوى جهراً، وترتكب الموبقات سراً، وهو ما يؤدي

---

(1) الرواية. ص 151

(2) الرواية. ص 293

(3) الرواية. ص 258

إلى ازدواج في الشخصية.

وأيـاً ما يكون الأمر، فإن مثل هذه التيمات السـردية في الرواية تسـهم فـي إنقاذ هذا العمل الروائي من «منافي» السيرة «البيوغرافية» كما أشرنا، ولكنها في الوقت نفسه تسهم في تفكيك بنية الرواية التي كثر الحشـو فيها، وجاء الخطاب الروائي في متنها تقريرياً مباشـراً في جملته، علما بأن حشـد الأحداث والشـخصيات في هذا العمل حال دون تقديم رواية فنية متماسـكة تسمح بنمو الفعل الروائي أو الشخصية الروائية نمواً منهجياً.

والذي نخلص إليه أن السـيرة الذاتية في هذه الرواية تعد المادة الخام الأساس التي تشكل الخطاب الروائي، ولكن هذه المادة تقنّعت فنياً من خلال الانتقاء أو الاصطفاء «البيوغرافي»، ومن خلال «التيمات» السردية الموظفة فكرياً.

وقـد مارس طغيـان المادة «البيوغرافية» في هـذا العمل تأثيراً كبيراً فـي الخطاب الروائي، وخاصة في النزوع التقريري المباشر، وفي بناء كل من الشخصية والفعل الروائيين..

❋ ❋ ❋

جدلية الدافع والحبكة في رواية «الفريج» لـ «إسماعيل تامر»

لم تعد الشخصية في السرد المعاصر معزولة عن بناء الحدث، ولم تعد أداة تابعة للفعل، بل أصبحت مسهمة إسهاماً كبيراً في تشكيل ذلك الفعل، وهو ما جعلها ذات كيان مستقل نسبياً.

ويذهب «رولان بارت» إلى أبعد من هذا، فيؤكد أهمية الشخصية في بناء السرد من حيث اكتمال بنائها، بغض النظر عن كونها شخصية فاعلة أو شخصية غير فاعلة، وخاصة في الخطاب المسرحي، فيقول:

«إن مفهوم الشخصية داخل الشعرية الأرسطية مفهوم ثانوي، ويخضع كلياً لمفهوم الفعل. وقد يحدث أن تعثر على حكايات دون «طبائع» مثلما يقول أرسطو، لكنه ليس من الممكن أن تكون هناك طبائع دون حكاية، وهي نفس النظرة التي قال بها من جديد المنظرون الكلاسيكيون، مثل فوسيوس. وفيما بعد ستتخذ الشخصية التي لم تكن إلى حد الآن سوى اسم وفاعل لفعل، تماسكاً سيكولوجياً، وستصير فرداً، شخصاً، ستصير بإيجاز «كائناً» مكتمل البناء، حتى وإن كانت لا تفعل شيئاً أو حتى قبل أن تفكر في أن تفعل شيئاً، وهكذا لم تعد الشخصية ثانوية بالنسبة إلى الفعل، وبدأت تجسد قطعياً جوهراً سيكولوجياً»[1].

وما من شك في أن الدوافع هي التي تمنح الشخصية هويتها السيكولوجية. ويمكن تعريف الدافع بأنه الحاضر أو الرغبة في إشباع حاجة سيكولوجية نفسية أو غريزية مادية، سواء أكانت تلك الرغبة شعورية أم لا شعورية.

أما الحبكة فهي سرد حوادث مع تركيز الاهتمام على الأسباب:

«توفي الملك ثم الملكة» رواية، أما «توفي الملك ثم توفيت الملكة حزنا عليه» فهي حبكة»[2].

---

(1) رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد. ترجمة حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار. ضمن كتاب «طرائق تحليل السرد الأدبي». منشورات اتحاد كتاب المغرب. سلسلة ملفات 1992/ 1. الطبعة الأولى. الرباط 1992. ص 23

(2) فورستر: حبكة الرواية. ضمن كتاب «النقد/ أسس النقد الأدبي الحديث» (ثلاثة أجزاء). ترجمة هيفاء هاشم.

وإذا كان الدافـع مرتبطـاً بالشـخوص الروائية فإن الحبكة مرتبطة بأفعال تلك الشـخوص، ولذلك فإنه من الصعب الفصل الحاسـم بين هذيـن العنصرين اللذين يؤثر أحدهما في الآخر ويشكله بالضرورة منطقياً وجمالياً، أو تعليلاً وبناء، وهو ما يؤكد العلاقة الجدلية بينهما.

وهـذه الجدليـة لم تدرس – في حدود علمـي – في الرواية العربية، بلـه الرواية الخليجية، ولذلـك ارتأيت أن أحلل طبيعتهـا في رواية «الفريج» للكاتب القطري إسـماعيل تامر مفضلاً إياها على كثير من المداخل الأخرى التي يمكن أن أنفذ من خلالها إلى عالم هذه الرواية، من مثل مدخل «صورة البحر» و«نموذج النوخذة» و«نزوع التأريخ»، وما إلى ذلك.

والحقيقـة أنني لـم أحجم عن هذه المداخـل لكونها مداخل هينة، بـل لكونها مطروقة في الرواية الخليجية؛ ذلك أن إسماعيل تامر لم يستطع أن يقدم رؤى جديدة بهذه الرواية.

إن الكاتـب البحرينـي عبـد الله خليفة عالج موضـوع العلاقة بين الإنسـان الخليجي وبين البحـر في عدد كبير من رواياته، كرواية «اللآلئ»[1]، و«القرصان والمدينة»[2]، و«الهيرات»[3]، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الكاتبين الإماراتيين «علي أبو الريش» في روايته «السيف والزهرة»[4]، و«راشد عبد الله» في روايته «شاهندة»[5]، والكاتبة الكويتية «فوزية شويش السالم» في روايتها «النواخذة»[6].

ومـا يقـال في مدخـل البحر أو مدخـل النوخذة يقال كذلـك في مدخل التأريـخ؛ لأنّ هذا المدخل سـبق لكاتب روائي خليجي كبير أن سـلكه باقتدار وعمق، وهو الكاتب عبد الرحمن منيف في خماسية «مدن الملح»[7].

تجري أحداث هذه الرواية في الثلاثينيات من القرن العشرين، كما ينص الراوي صراحة في

مراجعة الدكتورة نجاح العطار. منشورات وزارة الثقافة. دمشق 2006

(1) عبد الله خليفة: اللآلئ. دار الفارابي. الطبعة الأولى. بيروت 1981

(2) عبد الله خليفة: القرصان والمدينة. دار الفارابي. الطبعة الأولى. بيروت 1982

(3) عبد الله خليفة: الهيرات. دار الفارابي. الطبعة الأولى. بيروت 1983

(4) علي أبو الريش: السيف والزهرة. مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. أبو ظبي 1984

(5) راشد عبد الله: شاهندة. المركز العربي للصحافة. مطابع الأخبار. الطبعة الثانية. القاهرة 1976

(6) فوزية شويش السالم: النواخذة. دار المدى. الطبعة الأولى. دمشق 1998

(7) يرجع إلى خماسية «مدن الملح» لعبد الرحمن منيف. منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط1. بيروت 1992

الصفحة الأولى من الرواية[1]، ومؤدى هذه الأحداث أن النوخذة «أبو محمد» النزق المستبد يبحر بسفينته في موسم الغوص على اللؤلؤ، ويدفعه حرصه الشديد على جمع محصول وافر من الدر إلى البقاء في عرض البحر حتى آخر يوم من «القفال»، على الرغم من تعب البحارة وجوعهم ومقاومتهم للتيارات الباردة وعتمة اليم، وعلى الرغم من إرهاصات العواصف التي حذره منها النبيه «حميد».

يتجاهل النوخذة الجشع تحذير «حمد» ويتهمه بالجبن والتقاعص، ولكنه ما يلبث أن يفاجأ بهياج الأمواج والأعاصير التي لم تمهل سفينته التي أخذت تتأرجح وتلفظ بحارته الذين يقضون غرقاً، فتلتهمهم الحيتان.

وبعد لأي يعود النوخذة إلى قريته منهكاً مثخناً بالجراح، وقد فقد أخاه «الطواش» خالداً، كما فقد عدداً من بحارته.

أما «حمد» فقد اختفى أشهراً، وظن أنه كان من ضحايا الإعصار، ولكنه عاد إلى القرية فجأة وقد أصيب بعاهة مستدامة في رجله، وأخذ يخطط للانتقام من النوخذة الذي كان مضطراً إلى العمل في سفينته حتى يسدد ديون والده، فاستطاع أن يؤلب عليه ثلة من أهل «الديرة»، وخاصة أولئك الذين فقدوا أقاربهم من البحارة في تلك العاصفة الهوجاء، وخاصة «أم خالد» التي فقدت زوجها، ورفضت الزواج من النوخذة الذي كان مولعاً بها.

ويضيق النوخذة ذرعاً بحمد فيسلط عليه بعض أتباعه الذين يعتدون عليه، فيتخذ قراراً بالهجرة إلى الأحساء، حيث يوظف في شركة أمريكية للتنقيب عن النفط، وبعد سنوات يعود إلى قريته مزهواً بثروته التي جعلت نجمه يتألق، بينما كان نجم النوخذة يأفل وخاصة بعد كساد تجارة اللؤلؤ على إثر رواج اللؤلؤ الاصطناعي الياباني.

ونرى «حمد» بعد ذلك يخطط لإذلال النوخذة، فيتقرب منه ويتزوج ابنته «حصة»، ويسدد عنه ديونه، ثم يذله، فيصرفه من بيته عندما يحضر إحدى ولائمه دون دعوة، وهو يعتقد بأنه من أهل البيت الذين لا يحتاجون إلى دعوة، فيموت مصدوماً.

وعندما تنشأ شركة نفطية في قرية «حمد» يصبح وسيطاً يؤمّن العمال لها، فيبتزهم مستغلا

(1) إسماعيل تامر: الفريج. منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث. الطبعة الأولى. الدوحة (قطر) 2001. ص 5

حاجتهم إلى العمل، وبذلك يغدو «نوخذة» آخر معاصراً، أو «نوخذة» برّياً لا يختلف عن النوخذة البحري الذي يمتهن إنسانية البحارة ويستغلهم، ولا يبالي بأرواحهم في سبيل جمع محصول وافر من اللآلئ.

والكاتب نفسه يوازن بين عصر الغوص الذي انقضى باختراع اللؤلؤ الاصطناعي، وبين عصر النفط الذي أعقبه، وذلك في سياق السرد الروائي:

«لم يبق أحد في الديرة يقدر على العمل، إلا وارتبط بها بشكل أو بآخر، حتى خميس، ذهب للعمل بها، وصار يرجع للفريج في بذلة العمل الزرقاء مع العمال الآخرين في السيارة الكبيرة»[1].

إضافة إلى هذا الحدث الرئيس هناك أحداث أخرى ثانوية، يهمنا أن نشير إلى بعضها في هذا المقام؛ كقصة الرجل الطيب «المطوّع» الذي ابتلي بابنه الطائش «جاسم» الذي يموت ويخلف له ولداً أبله، وقصة «خالد» الذي تحرمه والدته من ركوب البحر فيسافر إلى الدمام حيث يعمل في شركة النفط ميكانيكياً، ثم يعود إلى قريته ميسور الحال، ويتزوج من «نورة» الجميلة ابنة «خميس» الساذج، وينجب ابنه «حسين» الذي يمثل جيلاً جديداً أكثر إنسانية، ويتعلق «حسين» في شبابه بالفتاة «سارة» ابنة «حمد» بعد حصوله على شهادة الثانوية العامة وابتعاثه إلى أميركا لمواصلة الدراسة في الهندسة الميكانيكية، ولكن «حمد» يرفض مصاهرته، ويؤثر عليه غريمه سالماً حفيد التاجر زير النساء البخيل «بو حسين»، وقصة «سلمى» كنة «المطوع» التي تفقد عقلها، وتعزل تماماً كي تموت حرقاً.

ذلك هو مجمل أحداث رواية «الفريج» التي حاولت أن تدين الرأسمالية المحلية، ولم تدن الرأسمالية الأجنبية على نحو ما فعل عبد الرحمن منيف الذي رصد الآثار السلبية لشركات النفط الأمريكية في منطقة الخليج العربي في روايته الملحمية «مدن الملح».

ولعل أبلغ موقف يعبر عن هذه الرؤية يتمثل في قطع الشجرة «السدرة» التي ترمز إلى جذور الماضي، كي تنشأ مشاريع رجال الأعمال (النواخذة الجدد)، من أمثال «حمد» الذي نسي أصله ولم يتورع عن غمز «حسين» في جده «خميس» وسخريته منه.

إن «حسين» الذي طعن في كبريائه برفض «حمد» مصاهرته يصرخ في وجهه مذكّراً إياه

(1) الرواية. ص 268

بماضيـه، ثم يخرج لا يلوي على شـيء، وحين انتهى «إلى السـاحة، حانت منـه التفاتة، ليجد السـدرة التـي كان يلعـب عندها مقصوصة، بعد أن داسـتها إحـدى الجرافات التـي تعمل في المشـروع، كان القهـر يملأ كيانـه كله، وأحس بالمرارة، وهو يرى السـدرة علـى تلك الحال، وقد نصب إلى جانبها لافتة كتب عليها اسـم المشرع، والشـركة التي تبنته وأصحابه، باللغتين العربية والإنجليزية، تلاشت أصوات الرافعات والجرارات من حوله، كان داخله هو الصارخ الأقوى، الذي سـاد على كل الأصوات التي حوله، وأخذت الرعشـة تمسـك به من رأسـه إلى أخمص قدميه، رعشـة من يريد أن يعقل شـيئاً، يتجاوز الجميع، ثم بدأت الأصوات تعود إلى مسامعه ثانية، كأنما تنذره بالرحيل»[1].

* * *

وأياً ما يكون الأمر، فالذي يهمنا الآن هو طبيعة العلاقة بين الدافع والحبكة في هذه الرواية؛ لأنّ الدافع في الأعمال الأدبية السردية المحكمة البناء هو الذي يشكل الحدث ويوجهه؛ فكل حدث يكمن وراءه دافع ما، يفسـر سـلوك الشخصية الروائية ويسوغه، اللهم إلا إذا كانت تلك الشخصية معتوهة.

وإذا أردنا أن نلتمس تطبيقات هذا المبدأ الجمالي الذي يحكم الحركة الروائية في «الفريج» فينبغي أن نحدد دوافع أهم شخوص هذا العمل، وأثرها في تشكيل الحبكة الروائية:

1 - النوخذة:

هناك شبكة من الدوافع كانت تحرك النوخذة، في مقدمتها السعي وراء الوجاهة الاجتماعية والمـال وتأكيد الذات من خلال ركوب البحـر، ثم الانتقام من «أم خالد» أرملة أخيه التي كان يريد أن يتزوجها فرفضته، ولذلك نراه يحوم حول الفتى «خالد»، ويحاول أن يستدرجه للسفر معـه على متن سـفينته كي يقهرها من خلاله، وهي تعي ذلك جيـداً، ومن هنا نراها ترتعد هلعاً عندمـا يصارحهـا «خالد» برغبته في السـفر مـع عمه؛ فقد هالها «ما سـمعته مـن خالد، كانت تخشـى هذه اللحظة التي تضطر فيها إلى مواجهة العم بحقيقة إرادتها في تربية ولدها، دون أن يتدخـل أحد في ذلك، إنها تعلم مدى ما سـتثيره من عواصف نتيجـة موقفها؛ فالمجتمع الذي حولها سـيقف مع العم القوي في كل الأحوال؛ فالصبي من شأنه أن يتعلم الرجولة على أيدي

(1) الرواية. ص 390

الرجـال، لا في حضن النسـاء، وإن أحداً لا يعلم الأسـباب الحقيقيـة وراء إصرار العم غيرها، بـدأت تـدرك تماماً أن من جرحت كبريـاءه، دون قصد منها، مصمم على الانتقام منها بسـلبها أعز ما تملك، وهذا ما أثار خوفها أكثر فأكثر على ولدها الذي لا يدري شيئاً، سوى أنه يتمنى، في قرارة نفسه، أن توافق أمه على سفره»[1].

بهذا الأسـلوب التقريري المباشـر أعـرب المؤلف الراوي عما كان يعتلـج في وجدان «أم خالد» من خوف على ولدها من عمه الجريح.

وهـذه الدوافع التي كانت تحرك النوخذة هي التي كانت توجه أفعاله وتشـكلها في سـياق الحبكة الروائية.

2 - «حمد» البحار:

كان الدافـع الذي يحركه فـي الفصول الأولى من الرواية هو تسـديد ديون والده للنوخذة، ولذلـك كان يعمل على متن سـفينته محتمـلاً نزقه، ثم أصبح الدافع الـذي يحركه هو الانتقام مـن ذلك النوخذة المغرور الجشـع الذي لم يكـن يبالي بأرواح البحارة؛ فقد حمّله مسـؤولية إصابتـه بعاهة مسـتدامة فـي حادثة العاصفة البحرية، ومن هنا نراه يسـافر إلـى الدمام ويخطط بدقـة، ويعمـل بكـدّ من أجل جمع المـال والعودة إلى قريتـه والانتقام من النوخـذة، ولكنه لا يشـفي غليله منه حتى بعد موته، وهو ما يفسـر رفضه مصاهرة «حسين» الذي يمت بصلة قرابة إلى النوخذة.

وكل الأفعال التي كان يقوم بها «حمد» كانت تعبيراً مباشـراً أو غير مباشـر عن السـعي إلى تحقيـق أهداف تلك الدوافع المحرّكة، وهو مـا يؤثر حتماً في بناء الحبكة الروائية التي تتغذى بتلك الأفعال وتقوم عليها.

3 - بو حسين:

يحركه دافعان رئيسان: أحدهما المال والآخر الجنس، ويضعف عنده دافع الأبوة بالقياس إلى هذين الدافعين، ولعل الدافع الأول عنده يتخذ وسيلة لتحقيق أغراض الدافع الثاني.

إن «بـو حسـين» صاحـب دكان صغير يؤمّن لسـكان «الفريج» مـا يحتاجون إليـه من مؤن

(1) الرواية. ص 139

متاحة، وقد يبيع بالدين أحياناً، ولكنه «لا ينسى أن يسجل حساباته على الآخرين في دفاتره، كل الفريج مدين له بصورة أو بأخرى؛ فهو لا ينسى ديناً على أحد، فالمال عزيز عليه، وربما كان هذا سبب شقاء أولاده من زوجته الأولى، لعدم اهتمامه بحاجاتهم المالية، لقد صاروا (في نظره) شباباً، فلماذا يحتاجون إليه؟!»[1].

وعلى الرغم من زواجه ثلاث مرات، ومن إصابته بمرض شديد أقعده في البيت بعد خلافه مع زوجته الأخيرة، فإنه كان يتوسل إلى صديقه «المطوّع» أن يبحث له عن زوجة رابعة، ولو كانت عوراء أو عرجاء أو طرشاء:

«عاد جوف يا بو جاسم، نصايحك خلها حق العقال اللي مثلك، أنا مينون، وأبغي مره عورا، عريا، صمخا، أبي مرة، واللي أبغيه منك تساعدني، تكفى يا بو جاسم؟ أنا بو حسين، ما يهون عليك أتخلى عني»[2].

على هذا النحو كان «بو حسين» مهتماً بالبحث عن زوجة رابعة، وهو يخطو حثيثاً نحو الموت.

ولن نتنكب جادة الصواب إذا قلنا إن كل فعل كان يصدر عن «بو حسين»، وكل موقف يتخذه في حياته، كان مسوّغاً بدافع الجنس أو بدافع المال.

4 - أم خالد:

دافعها الوحيد الذي يفسر سلوكها ومواقفها في الرواية هو دافع الأمومة، وخاصة بعد وفاة زوجها «بو خالد الطواش»، ولذلك نراها تخاف على ابنها «خالد» خوفاً شديداً وتحرص على أن يظل بجانبها لا يبرح «الفريج»، وهو ما جعله يضيق ذرعاً بذلك الحرص المبالغ فيه، ويوسط أبا جاسم (المطوّع) كي يقنع والدته بأن تأذن له بالسفر إلى الدمام بغية العمل بشركة النفط الأميركية مع «حمد»:

«أحب راسك، يا عمي بو جاسم، حاول تقنع أمي، تخليني أسافر ويا حمد، أنت شايف وعارف بحالتنا، أنا مهب قادر أوايه أمي، ما أبيها تشعر أني جاحد بفضلها عليّ، لكني ما أقدر

(1) الرواية. ص 13

(2) الرواية. ص 299

أتم مثل المسجون عندها طول عمري»[1].

ولم تسمح أم خالد لابنها بالسفر إلا بعد جهد جهيد. وقد كان في إمكان أم خالد أن تتزوج بعد وفاة زوجها، وهي في ميعة الصبا، ولكنها رفضت بدافع الأمومة.

5 - حسين:

يتجسد دافعه في عاطفة الحب التي كانت تحركه، ولذلك كان حريصاً على التفوق في دراسته ومنافسة «سارة» في يفاعته، والعمل على السفر إلى أميركا لمواصلة دراسة الهندسة الميكانيكية حتى يكون جديراً بـ «سارة» التي كان متعلقا بها.

إن سلوك «حسين» واهتمامه بمستقبله يفسر في ضوء دافع الحب دون شك.

***

إنها عينات من الدوافع التي كانت تحرك شخوص «الفريج» وتنتج أفعالهم التي تشكل مادة الحبكة الروائية، وترسم ملامح العالم الروائي، وتعلله، وتمنحه معنًى.

وهناك شخوص آخرون لا يمتلكون دوافع قوية توجه أفعالهم؛ ولذلك فإنهم يعيشون في عالم الرواية دون أهداف سامية تشحن دوافعهم الكامنة، ومن هنا تراهم يقنعون بالقليل حفاظاً على النوع.

ويمكن أن نتمثل لهذه العينة من الشخوص بـ «عتيق» اللص شقيق زوجة «بو حسين»، و«خميس» جد «حسين»، و«صلاح» ابن «بو حسين»، و«أم جاسم» زوجة المطوّع، و«فاطمة» زوجة «خميس»، وغيرهم من الشخوص الثانويين.

واللافت للنظر أن الشخوص الذين تضعف «بطاريات» دوافعهم ولم يعد شحنها ممكناً، يدفع بهم الكاتب إلى الموت؛ لأنهم يصبحون عبئاً على الحبكة الروائية؛ فقد أنهى حياة النوخذة بسكتة قلبية مفاجئة في الصفحة التاسعة والثمانين بعد المئتين من الرواية، كما أنهى حياة «بو حسين» مرضاً في الصفحة الثانية والثلاثين بعد الثلاثمئة، كما أنهى حياة «سلمى» حرقاً في وقت مبكر في الصفحة الثانية والثمانين بعد المئتين، وأنهى حياة «أم خالد» في الصفحة السابعة والسبعين بعد الثلاثمئة، وهكذا دواليك.

---

(1) الرواية. ص 167

إن هؤلاء الشـخوص جميعـاً فقدوا وظائفهم الروائية، سـواء بفقدان دوافعهـم، أم بفقدان مواقعهم بوصفهم أهدافاً لدوافع الآخرين، ولذلك أراد الكاتب أن يتخلص منهم.

قـد تكون دوافع بعض الشـخوص وجوديـة، كما يتراءى لدى شـخصية مثل «نـورة» التي كانت تريد أن تحقق أنوثتها من خلال اعتزازها بجمالها الخارق.

ومثـل هـؤلاء الشـخوص ذوي الدوافع المتميزة التـي تأتي غامضة في بعـض الأحيان، أو تأتي متشـابكة مركبة، يمكن أن تكون شـخصيات ثرية سـيكولوجياً وفلسـفياً، وبذلك تتجاوز بيئتها المحلية إلى آفاق إنسـانية أرحب، على نحو ما نرى في شـخصية «راسـكولينكوف» في رواية «الجريمة والعقاب»[1] لدوستويفسـكي، أو شـخصية «هملت»[2] في مسـرحية شكسبير التي تحمل العنوان ذاته.

والسؤال الذي ينبغي أن يطرح هنا هو: ما موقع دافع الكاتب بين دوافع شخوص روايته؟

إذا كان الدافع لدى الكاتب أمراً مفروغاً منه، لا ينتطح فيه كبشان، لأنه هو الذي يسوّغ فعل الكتابة أصلاً فإن طبيعة هذا الدافع تظل محل حجاج؛ لأنَّ الدافع إلى الكتابة قد يكون شعورياً وقد يكون لاشـعورياً؛ فإذا كان شـعورياً فإنه غالباً ما يستهدف تكريس رؤية أيديولوجية معينة، أو رؤى تاريخية معرفية عامة، وإذا كان لاشـعورياً فإنه غالباً ما يسـتهدف تكريس رؤى مكبوتة بالمفهوم الفرويدي (نسبة إلى فرويد) أو رؤى تعويضية بالمفهوم الآدلري (نسبة إلى آدلر)، أو رؤى رمزية بدائية بالمفهوم اليونغي (نسبة إلى يونغ).

وإذا كان بنـاء الرواية الجمالـي المحكم يتطلب – فيما يتطلبه – إقصاء الدوافع الشـعورية للكاتب، أو إخفاءها بأقنعة ورموز وكنايات بلاغية على الأقل، فإن إسماعيل تامر في «الفريج» لم يستطع أن يخفي دوافعه التي كانت تاريخية في جوهرها.

وما يؤنسـنا إلى هـذه الدوافع التاريخية حـرص الراوي/ المؤلف على التدخل في سـياق السـرد وإيقـاف عجلته مـن حين إلى آخر بغـرض التعليق أو التفسـير أو التعريـض أو التأريخ المباشر، وهو ما أسهم في اضطراب الخطاب الروائي بهذا العمل، وهو ما نلمسه بوضوح في

(1) يرجع إلى «الجريمة والعقاب» لدوستويفسكي. ترجمة الدكتور سامي الدروبي. الهيئة العامة للتأليف والنشر. القاهرة 1970

(2) يرجع إلى «هملت» لشكسبير. ترجمة خليل مطران. دار المعارف بمصر. ط6. القاهرة 1971

حرص الكاتب على شرح المفردات القطرية المحلية في هامش الرواية[1]، وفي قراءة عادات الناس على النحو الآتي:

«ما أسرع ما تعود الحياة إلى طبيعتها، في أرض الخليج، فثمة فلسفة بسيطة مترسخة بعمق في وجدان الناس، الموت والحياة من قضاء الله وقدره، والرزق مقسوم، هذه القناعة ولّدت رضى وتسليماً، عجيبين، فمهما عزت المصيبة، فما لها في النهاية غير كلمة (لا حول ولا قوة إلا بالله)، و(إنا لله وإنا إليه راجعون)، لا طقوس ولا خرافات، ولا احتفالية، وليس هناك من شخص، كائناً من كان، بعزيز على الله، عز وجل»[2].

وقد يقحم الكاتب نفسه محللاً بعض الظواهر السيكولوجية الإنسانية، كأن يحلل ظاهرة الفرح الذي ينثره الطفل على الآخرين: «إن الطفل لا يشعر بالفرح، لكنه يضفيه على الآخرين مهما كانت أحزانهم»[3].

وقد يتدخل الكاتب فيعبر عن تأملاته الخاصة بأسلوب مباشر، كأن يعبر عن موقفه من الموت على النحو الآتي:

«كل شيء يبدأ في هذه الحياة صغيراً، ثم يبدأ بالكبر والتنامي، إلا الموت، فإنه يبدأ كبيراً جداً ثم يأخذ مع الأيام بالصغر والتلاشي»[4].

هذا فضلاً عن الأوصاف التقريرية المباشرة، والهيمنة الصارمة على الشخصيات التي يمكن أن تصطدم دوافعها الخاصة بصخرة دوافع الكاتب.

إن كل هذه الممارسات السلبية من الكاتب تقمع الشخوص، وتحول دون انسياب السرد انسياباً حراً، وهو ما يؤثر في طبيعة الحبكة.

***

وختاماً فإن الدوافع في هذه الرواية – رواية «الفريج» لإسماعيل تامر – تمارس تأثيراً

---

(1) يرجع إلى الرواية. ص 5، 6، 7، 9، 10، 11، 12، 13، 15، 16، 17، 20، 21، 22، 23، 24، 27، 29، 33، 36، 40، 43، 47، 50، 54، 57، 58، 60، 64، 65، 66، 70، 74، 77، 93، 99، 109، 113، 122، 246، 270، على سبيل المثال.

(2) الرواية. ص 27

(3) الرواية. ص 132

(4) الرواية. ص 378

عميقاً في طبيعة الحبكة الروائية، فتوجهها وتحدد مساراتها، ولكن تلك المسارات تتقاطع مع دوافـع الكاتب الخاصة التـي كان يفترض أن تكون مغيبة أو باهتة، على الأقل، كما تتقاطع مع طبيعة الحبكة التي يرسمها المبدع، وهو ما يؤكد جدلية هذه الحبكة وتلك الدوافع.

❊ ❊ ❊

القسم الخامس
مساءلة النص الروائي في السرديات العمانية

سلطة المرجعية المعرفية في رواية
«الشراع الكبير» لـ «عبد الله الطائي»

لا تزودنا الرواية بالمتعة الأدبية التي تنبع من السرد والأسلوب العذب والغوص في أعماق الشخوص و«أفق الانتظار» فحسب، وإنما تزودنا بالمعرفة كذلك.

وهذه المعرفة تتخذ أشكالاً لمرجعيات مختلفة؛ فهي تتخذ أحياناً شكل مرجعية علمية، على نحو ما يطالعنا في رواية الخيال العلمي، أو في الرواية الطبيعية كما صاغها «إيميل زولا» أو «فلوبير»، وتتخذ أحياناً شكل مرجعية سيكولوجية، على نحو ما يطالعنا في «السراب» لنجيب محفوظ، أو في «جروح الذاكرة» لتركي الحمد، وتتخذ أحياناً أخرى شكل مرجعية أسطورية على نحو ما يطالعنا في أعمال «غابرييل غارسيا ماركيز»، أو أعمال «رجاء عالم»، وتتخذ أحياناً أخرى شكل مرجعية دينية على نحو ما نرى في «ثلاثية الحب والماء والتراب» لـ «علي أبو الريش»، وهكذا دواليك.

أما رواية «الشراع الكبير» لـ «عبد الله الطائي» موضوع هذه الدراسة فإنها تقوم على مهاد معرفي تاريخي يتكئ عليه الكاتب، ويتخذه مرجعية رئيسة، ولكنها تقوم كذلك على مهاد معرفي ثقافي ولغوي، وهو ما سنتكفل بإيضاحه في الفقرات الآتية، إضافة إلى رصد آثار هذه المرجعيات في الأداء الفني في هذا العمل الذي صاغه عبد الله الطائي الذي يعد رائداً للسرد القصصي والروائي في الأدب العماني المعاصر[1].

وقبل تحليل طبيعة المرجعية المعرفية وسلطتها في هذه الرواية يجدر بنا أن نلخص أهم أحداثها متسائلين عن المضامين التي توخاها الكاتب، ومن ثم نلج إلى متن هذه الدراسة:

---

(1) أنهى عبد الله الطائي كتابة هذه الرواية في شهر حزيران من سنة 1973. ونشرها في عمان في طبعة خاصة صادرة بروي عام 1981، ويذكر في مقدمة روايته «ملائكة الجبل الأخضر» أنه كتب جميع فصولها عام 1958 ما عدا الفصلين الأخيرين اللذين كتبهما في الكويت سنة 1962 [يرجع إلى مقدمة «ملائكة الجبل الأخضر». مطابع الوفاء. الطبعة الأولى. بيروت 1965].
وبذلك يعد عبد الله الطائي رائدًا للرواية العمانية بلا منازع.. وإذا كانت روايته الأولى تعاني من اضطراب في البناء وفجاجة في الأسلوب ورسم الشخوص [وهو ما يجعلنا نتحوط ونتحرز في التأريخ للرواية العمانية انطلاقًا منها]، فإن رواية «الشراع الكبير» – على هناتها وهشاشتها – تصلح لأن تمثل الريادة الفنية الحقيقية (لا التاريخية) للسرد الروائي العماني.

فـي بداية الروايـة نقابل بحاريـن عمانيين يهمون بالإقلاع بسـفينتهم «الشـاهين» من ميناء «زنجبـار» باتجاه عمان، وهي السـفينة التـي كانت تحمل ركاباً من التجار والمسـافرين بقيادة «النوخذا خليفة» الخبير بالملاحة. وعندما تحاذي السـفينة جزيرة «سـقطرة» تعترضها سـفينة أخرى اسـمها «الدانة»، ويحذر ركابها «النوخذا خليفة» من الرسـو في ميناء هذه الجزيرة التي كان البرتغاليـون قـد احتلوهـا وعاثوا فيها فسـاداً، ولذلك فقد فـرَّ منها عددٌ مـن العرب خوفًا مـن بطش هـؤلاء البرتغاليين الدمويين، من أمثال السـيد «برهام بن أحمد» و«الشـيخ حسـن» و«حمـدان الشـاعر»، ولذلـك يأخـذ سـائر ركاب السـفينة ينـذرون موانئ عمـان ويوصونهم بالتأهب لملاقاة هؤلاء الغزاة القادمين.

ويأخـذ العمانيـون في إعـداد العـدة لمقارعة جيـوش البرتغال بقيـادة «باريـرا» الذي كان أسـطوله مدججاً بالمدافع والبنادق والجيوش المدربة، ولكن العمانيين يصمدون ويخططون بدهاء وحنكة للمواجهة، فيعملون على توحيد القبائل العربية وأئمتها، ويستطيعون أن يحبطوا مخططـات البرتغاليـن ويخرجوهم من قلاعهـا وحصونها التي كانوا قد اسـتولوا عليها عنوة بقذائف مدافعهم ووابل بنادقهم.

ويبرز من بين العمانيين عدد من الأئمة المخلصين والأبطال الميامين، من أمثال «أحمد بن زاهر الخروصي» و«سلطان بن مسعود» و«حسين بن سعيد الجابري» و«ابن مداد» و«ناصر بن مرشد اليعربي» و«سلطان بن سيف اليعربي» و«برهام بن أحمد» و«ربيعة بن صالح» و«مسرور بن عبيد الشـندودي» و«سـليمان بن زهران السـيابي» و«أحمد بن راشـد» و«هاشـل بن راشد السـعدي» و«خميس بن رويشـد الضنكي» و«مسلم العريمي»، و«محمد بن حميد بن خلفان» الذي أبلى بلاء حسـناً، وحظي بحب «تشـاندرا» ابنة التاجر الهندي «ناروتيم»، على الرغم من تعلق «باريرا» بها، وسعيه الدائب للفوز بها، واتخاذها زوجة.

فقد كانت «تشـاندرا» تميل إلى العمانيين الذين نشـأت بينهم، وتكره البرتغاليين الأجلاف الذيـن احتلوا موطنها الهند وأخذوا يزحفون على عمان، ولذلك تتمرد على والدها الذي كان يمالئ «باريرا» ويماطله حرصاً على مصالحه التجارية، وتعتنق الإسلام، وتتطوع مع المقاومين بوصفها ممرضة، وعندما يصاب «محمد بن حميد» وهو يتسـلق جدار إحدى القلاع الحصينة التي أقامها البرتغاليون عند «عقبة ريام»، تحاول أن تنقذه، ولكنها تصاب أيضاً فيُستشهدان معاً في موقف درامي رومانسي يمتزج فيه الحب والحرب والموت.

***

ماذا أراد الكاتب في هذا النص الروائي؟

ما أظن أن هذه الرواية تتسع لتأويلات كثيرة؛ فما أراده الكاتب شفاف ومباشر ومعلن عنه بأسلوب تقريري. فالكاتب أراد أن يذكي الحس القومي في الأجيال المعاصرة، ويربط المتلقي العربي عامة، والعماني خاصة، بأمجاد أجداده وبطولاتهم في عصر عزت فيه الأمجاد والبطولات، وتكالبت فيه الأمم على ثروات العرب وثقافتهم ولغتهم وعقيدتهم ووجودهم، محاولة أن تخرجهم من متن التاريخ إلى هامشه.

فالتاريخ في هذه الرواية يسقط على «الوضع العربي المعاصر»[1]، على حد تعبير الأستاذ يوسف الشاروني، ولا يستهدف إحياءه لذاته.

وهذا ما يفسر لجوء الكاتب في كثير من المواقف إلى بث آرائه الخاصة بألسنة شخوص روايته، على نحو ما يتراءى في الحوار الذي يدور بين ركاب السفينة «الشاهين»، وهو الحوار الذي نكتفي باقتطاف الفقرة الآتية منه:

«- لقد قدرنا طويلاً... حسبنا أن تجارتنا بأفريقية تكفي، لم ندرس ظاهرة مجيء الأوربيين إلى أفريقيا.

- لقد تجاهلنا ما يدور حولنا، سلمت البلاد العربية للعثمانيين، واعتقدوا أنهم سيحمونهم من كل عدوان، والدول كالأفراد يقوون ويضعفون ويهكون القوة في جوانب، ولكنهم لا يهكونها في جانب قد يخرج منه الخطر.

- ما كفانا العثمانيون، حتى هرمز سلمناها حكم بلادنا كي نتفرغ نحن للتجارة البسيطة والأعمال الخفيفة والركض وراء الكسب المادي والمظاهر الخادعة، فلم نسأل عن مستقبل بلادنا وعن الأطماع المحيطة بها»[2].

واللافت للنظر أن الكاتب لا يخفي نية إسقاط التاريخ على الراهن العربي حتى في صفحة غلاف الرواية، حيث يتمثل بالآية الكريمة ﴿ وَٱعْتَصِمُواْ بِحَبْلِ ٱللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُواْ ﴾[3].

---

(1) يوسف الشاروني: مع الرواية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. الطبعة. القاهرة 1994 ص290

(2) عبد الله الطائي: الشراع الكبير. طبعة خاصة. روي. الطبعة الأولى. عمان 1981 ص20

(3) الرواية. صفحة الغلاف.

وأياً ما يكن فإن الذي يهمنا الآن هو التماس المرجعيات المعرفية في هذه الرواية وتصنيفها وتحديد آثار سلطتها في الخطاب الروائي.

أ- المرجعية التاريخية:

يتكئ عبد الله الطائي في هذه الرواية اتكاء كبيراً على التاريخ، ويحرص على توثيق الأحداث والإحالة على الشخصيات التاريخية المعروفة في تاريخ عمان الحديث، ومما يؤنسنا إلى ذلك أن الكاتب يومئ إلى الأحداث التاريخية المتشابكة بهذه الفترة الزمنية وما سبقها أو مهّد لها، كأن يشير إلى «أجود بن زامل الجبري» الذي قدم من البحرين زاحفاً بجيشه على «هرمز»[1]، وتهاون «الإمام محمد بن إسماعيل» في صد البرتغاليين الذين أغاروا على السواحل العمانية، راضياً باستتباب الأمن في حوزته الداخلية[2]، وتتبع حركات البرتغاليين الذين احتلوا جزيرة «مصيرة» ثم «رأس الحد» و«مدينة صور»، واتجاه أسطولهم إلى «مدينة قلهات» فـ«قريات»[3]، والإشارة إلى رؤساء القبائل وأسمائهم، والتنسيق بين النباهنة واليعاربة من أجل مقاومة الغزاة[4]، ووصف العلاقات بين القوى العظمى بالمنطقة، وخاصة العلاقات بين العثمانيين والإيرانيين والبرتغاليين والإنجليز[5]، ووصول «الإمام ناصر بن مرشد» إلى سدة الحكم[6]، ثم وفاته، وما تبع ذلك من وأد الفتنة العشائرية ومبايعة «سلطان بين سيف اليعربي» ومواصلة المقاومة[7].

وهذا النزوع التاريخي التوثيقي في بعض مواقف الرواية يتجاوز الأحداث التاريخية العامة ويعنى بالتفاصيل، على نحو ما يطالعنا في الفقرة الآتية:

«وفي مساء الحادي والثلاثين من شهر ديسمبر عام [8]1648 أصدر الإمام سلطان أمره

(1) يرجع إلى الرواية. ص14

(2) يرجع إلى الرواية. ص20 – 21

(3) يرجع إلى الرواية. ص28

(4) يرجع إلى الرواية. ص41

(5) يرجع إلى الرواية. ص47 – 48

(6) يرجع إلى الرواية. ص48

(7) يرجع إلى الرواية. ص101 – 105

(8) في الرواية كان ذلك سنة 1948، وهو خطأ مطبعي كما يبدو؛ لأن الإمام سلطان بن سيف ابن عم الشيخ ناصر عاش في الفترة الممتدة بين 1649 و 1688 [يرجع إلى كتاب «عمان بين الاستقلال والاحتلال» للدكتور خالد ناصر الوسمي. منشورات مؤسسة الشراع العربي. الطبعة الأولى. الكويت 1993. ص39

بالهجوم، فقاد الجيش إلى مسقط الشيخ مسعود، وتحركت القوات تعبر طريق العقبة بين مسقط ومطرح، وطريق الوادي من قرية روي لتدخل مسقط من جنوبها في قرية سداب. ونجحت القوات الأخيرة فرابطت في سداب، وهنالك دارت بينها وبين البرتغال معركة طاحنة استطاع العرب فيها أن يحتلوا جبل سداب، وأن يدخلوا مدينة مسقط، في حين توقفت القوات الأولى لتدخل معاركها بعنف مع البرتغال»[1].

ومن حرص الكاتب على التأريخ أنه قدم معلومات تاريخية ذيل بها روايته، وهي المعلومات التي نكتفي في هذه العجالة بذكر نتف منها فيما يأتي:

«1 – هدف البرتغال من الغزو هو القضاء على احتكار العرب في البحر المتوسط والشرق الأوسط للوساطة بين آسيا وأوربا.

2 – 1507 دخول البوكيرك الموانئ العربية.

3 – عين نائباً للملك في الهند إلى 1515، ومات على سفينة في جوا.

4 – دي فينز يس قائد برتغالي دمر صحار على إثر ثورة.

5 – لوبافار قام بقمع ثورة في مسقط عام 1526

6 – 1580 ضمت البرتغال إلى أسبانيا، وبقيت كذلك إلى 1640

7 – زادوا قوتهم بكثرة في مسقط 1585

8 – 1596 ظهرت أولى سفن هولندية في الهند.

9 – ظهر مبعوثون إنكليز في الخليج عام 1583

10 – طرد شاه إيران البرتغال من البحرين 1602»[2].

إنه غيض من فيض من المعلومات التاريخية التي حرص الكاتب على تذييل روايته بها، وهو ما يؤكد اهتمامه الشديد بقراءة تاريخ منطقة عمان وما جاورها من المناطق الأخرى قبل أن يقدم على كتابة روايته، والاتكاء على المرجعية التاريخية في صياغتها بوصفها المرجعية الأساس.

---

(1) الرواية. ص118

(2) الرواية. ص132

وقـد كنـا نتوقع أن يمارس الكاتب حريته فـي التصرف بالمادة التاريخيـة، فيتمثلها، ويعيد تشـكيلها، ويثريهـا بوصفه كاتبـاً روائياً مبدعاً لا مؤرخـاً، ولكننا فوجئنا بحرصه الشـديد على التقيد بالمرجعية التاريخية في كل صغيرة وكبيرة، وهو ما جعل بعض النقاد من أمثال الأسـتاذ يوسـف الشـاروني، يذكـرون قائمة بأسـماء الكتب التاريخيـة المعتمدة في هـذه الرواية، مثل كتاب «سـيرة الإمام ناصر بن مرشـد» لعبد الله بن خلفان بن قيصر، و«تحفة الأعيان» للعلامة نور الدين السـالمي، و«الشـعاع الشـائع باللمعان»، و«الفتح المبين» لابن رزيق[1]، ويمكن أن نضيف كتباً أخرى، مثل الكتاب المهم «كشـف الغمة الجامع لأخبار الأمة»[2] للشـيخ سرحان بن سعيد الأزكوي المصنف حوالي سنة 1728.

وحتى الحبكة الغرامية بين «تشاندرا» الهندية و«محمد بن حميد بن خلفان»، وهي الحبكة التـي كنـا نتوقع أن تكون من نسـج خيـال الكاتب، على غـرار ما كان يفعل جرجـي زيدان في رواياتـه، اتضـح أنها كانت مأخوذة مـن قصة تاريخية حقيقيـة تناولتها كتـب التاريخ، من مثل كتاب «عمان بين الاستقلال والاحتلال» للدكتور خالد ناصر الوسمي[3].

ب - المرجعية الثقافية:

هذه المرجعية ـ في الحقيقة ـ متعددة الجوانب، ويمكن حصرها فيما يأتي:

1 - **ثقافـة تجاريـة**: وتتـراءى في اهتمـام الكاتب بتقديـم معلومات عن طبيعـة التجارة التي كانت رائجة في منطقة عمان إبان القرن السـادس عشـر والسـابع عشـر والثامن عشر والتاسع عشـر خاصة، وذلك من خلال الحوار الذي يجريه الكاتب على ألسـنة شخوص روايته، على نحو ما يطالعنا في الفصل الخامس، حيث يشير «محمد بن حميد بن خلفان» إلى البضائع التي كان يتاجر بها:

«اسـتأجرت سـفينة من طيـوى، وملأتها بالبسـر والنسـيج العماني (الخضرنـج) والوزرة العربيـة، وغطـاء الـرأس والحلـوى وبعـض اللآلئ التي اشـتريتها مـن مطرح، فبعت البسـور واللآلـئ في الهند وواصلت السـير إلى زنجبار حيـث صرفت الباقي، وعـدت ثانية إلى الهند

(1) يرجع إلى ص297 من كتاب «مع الرواية» ليوسف الشاروني.

(2) دراسة وتحقيق الدكتور حسن النابودة. دار البارودي. الجزء الثاني. الطبعة الأولى. أبوظبي 2006 [يرجع إلى ص946 - 965 حيث يؤرخ لفترة حكم الإمام ناصر بن مرشد اليعربي، على سبيل المثال].

(3) الدكتور خالد ناصر الوسمي: عمان بين الاستقلال والاحتلال. ص98 - 102

وبقيت بها شهرين»[1].

وقد يورد الكاتب مثل هذه المعلومات التجارية في سياق السرد، على نحو ما يطالعنا في الفصل الأول من الرواية:

«وكانت هذه الجزيرة المتنقلة بين ثبج البحر تسير بركابها، وحياتهم فيها أحاديث بين بعضهم، وعمل رتيب للبحارة ورؤسائهم. الحديث عن تجارتهم في أفريقية، وأسعار جوز الهند (النارجيل)، والتمر والأثواب والنعل والفخاخي الزنجبارية وأثواب الخضرنج العمانية والدهن العربي من بر العدان وظفار، والسمك المجفف من ساحل عمان، وأرباحهم من الوزرة والورسي والخرز والأنسجة الأفريقية المزركشة (اللواسي) وغير ذلك من بضائع»[2].

2 – **ثقافة شعبية**: وتتراءى في الألغاز الشعبية التي كان البحارة يتبادلونها ويتنافسون في فك رموزها في مسامراتهم، على نحو ما يطالعنا في الفصل الأول من الرواية[3].

وتتراءى الثقافة الشعبية كذلك في الشعر النبطي الذي كان يتردّد على ألسنة شخوص الرواية[4]، فضلاً عن الأمثال الشعبية[5].

3 – **ثقافة دينية**: وتتجلى هذه الثقافة بوضوح في تناص آيات قرآنية كثيرة في المتن الروائي[6]، كما تتجلى في إلمام الراوي/ المؤلف بكل تفاصيل عالم الرواية بعقيدة الهنود وشعائرهم الدينية[7].

4 – **ثقافة شعرية**: وتتراءى فيما كان يتمثل به شخوص الرواية من شعر فصيح، سواء أكان للكاتب نفسه أم لشعراء آخرين[8].

وما من شك في أن المرجعية الثقافية تمنح المتن الروائي هويته، وتوثق صلته بالمكان أو الحيز الذي تدور فيه الأحداث، كما تؤصل علاقته بزمن الرواية، ولكن الكاتب لم يستطع أن

---

(1) الرواية. ص65

(2) الرواية. ص11

(3) يرجع إلى الرواية. ص12

(4) يرجع إلى الرواية. ص16، 17، 51، 52

(5) يرجع إلى الرواية. ص9

(6) يرجع إلى الرواية. ص25، 44، 78، 82 على سبيل المثال.

(7) يرجع إلى الرواية. ص58 على سبيل المثال.

(8) يرجع إلى الرواية. ص16، 26، 51، 52، 79

يوظـف هذه المرجعية بأسـلوب فني يؤكد حضورها العضوي فـي المواقف الروائية، ولذلك فإن خامات هذه المرجعية تبدو مقحمة على الخطاب الروائي، ويكفي أن نستأنس هنا ببعض المقاطع الشعرية التي بثها الكاتب على لسان «ربيعة»:

«من بحرنا بحر العرب

سمعت للموج صخب

فلا السفين مشرع

ولا الطيور تقترب

والموج بين زحفه

ينذر بالأمر العجب

كأنه يهتف ذا

يوم عمان المرتقب

أنا النذير فليزل

كل ظلام قد رهب

أنا البشير فليكن

لكل حر بي طلب

فيا غيوم انقشعي

ما لك عندي من سبب

ويا قيود انكسري

عن كل شهم مغتصب

ويا جموع انطلقي

ظافرة مدى الحقب

البحر ثار غاضبا

والبر أحرى بالغضب

قد غرق الظلم فما

له معاد يرتقب

و«مسقط» عروسنا

تزهو بأثواب قشب

الموج قد طهّرها

فلترقصوا اليوم طرب

ولتهتفوا يا شعبنا

حققت آمال العرب»[1].

فهذه المقاطع الشعرية المجتزأة من قصيدة «الموج الصاعد» التي نشرها الكاتب في ديوانه «ديوان الفجر الزاحف» ـ كما ورد في الهامش[2]ـ مقحمة على الموقف الروائي دون توظيف حقيقي يثري ذلك الموقف جمالياً أو فكرياً.

وكأني بالكاتب هنا يريد أن يتخذ من شخوص روايته رواة يذيعون شعره، على حساب بناء المتن الروائي!

ج - المرجعية اللغوية:

تتراءى هذه المرجعية لنا خاصة في حرص الكاتب على شرح مفردات في هوامش المتن الروائي، كشرح بعض مفردات اللهجة العمانية، مثل «الخضرنج»[3]، و«الاستعفال»[4]، و«البرتكيس»[5]، و«البانيان»[6]، و«الفوالة»[7]،

(1) الرواية. ص51 – 52

(2) يرجع إلى الرواية. ص52

(3) يرجع إلى الرواية. ص11 (والخضرنج هو قطن عماني اشتهرت به منطقة الجيلة).

(4) يرجع إلى الرواية. ص12 (والاستعفال هو القشطة).

(5) يرجع إلى الرواية. ص16 (والبرتكيس هو البرتغاليون).

(6) يرجع إلى الرواية. ص62 (والبانيان طائفة من الديانات البوذية).

(7) يرجع إلى الرواية. ص74 (والفوالة ما يقدم للضيف قبل القهوة العربية من حلوى وفاكهة).

و«اللك»[1]، الخ..

وقـد كان الكاتـب في بعض مواقف الرواية يتعمد أن يبث بعـض المفردات العامية الغريبة على ألسـنة شـخوصه بنية شرحها في الهامش، وكأن الغرض من الحوار لغوي وليس نفسياً أو فكرياً يكشف عن دوافع تلك الشخوص ومواقفها الفكرية.

وما من شـك في أن استخدام بعض المفردات العامية في النسيج اللغوي في الرواية يسهم فـي تأكيد اللون المحلي العمانـي، ولكن الكاتب كان في إمكانه أن يحقق هذه الغاية الجمالية بوسـاطة الحوار باللهجة العامية العمانية، ولكنه فضل أن يجري ذلك الحوار بالفصحى، وهو ما يشكل مفارقة في أداة التعبير اللغوي وجمالياتها البنائية.

وهذه المفارقة تعد وجهاً من أوجه الأثر السلبي لسلطة المرجعية المعرفية، يضاف إلى أثر التوظيف الهش للمعرفة الشعرية أو المعرفة الدينية، على نحوِ ما مرّ.

أما الأثر السلبي لطغيان المرجعية التاريخية في بناء هذه الرواية فإنه يحتاج إلى وقفة خاصة بهذه المداخلة.

فقـد مارس طغيان هذه المرجعية التاريخية تأثيراً سـلبيّاً قويّاً في بنـاء الأحداث التي كانت المعلومـات التاريخية تقحم عليها إقحاماً، وكذلك الأمر بالنسـبة إلى بناء شـخصيات الرواية التـي كانت أشـباحاً بلا حيـاة؛ لأن وظيفة تلك الشـخصيات لا تتجـاوز أداء الأدوار التاريخية وبث أفكار الكاتب، وكأنها بيادق شـطرنج، ولذلك جاءت مسـطحة جاهزة، ما عدا شـخصية «تشـاندرا» التـي كانت شـخصية ناميـة، وشـخصية «ناروتيم» التـي نجح الكاتب فـي تحليل دوافعهـا السـيكولوجية وترددها في اتخاذ موقف معيـن يتيح لها التوفيق بين إشـباع أطماعها التجاريـة ومصالحهـا الماديـة والحفاظ على علاقاتها مـع البرتغاليـن والعمانيين، فضلاً عن الحفاظ على شرف «تشاندرا» وحمايتها من «باريرا».

ويمتد الأثر السلبي لوطأة المرجعية التاريخية ليشمل أسلوب السرد ذاته.

كان السـرد فـي هـذه الرواية شـفوياً وليس سـرداً كتابيـاً؛ لأن الكاتـب كان يخاطب الأذن السامعة أكثر مما يخاطب العين القارئة.

يطالعنا هذا النزوع الشـفوي بوضوح في وصف الحروب التي دارت رحاها بين العمانيين

(1) يرجع إلى الرواية. ص84 (واللك مائة ألف، وخمسة لكوك خمسمائة ألف).

والبرتغاليين، على نحو ما يبدو في الفقرات الآتية:

«وتحدد يوم 18/ 1/ 1649 للهجوم على القلعة المعلقة، فلم يشعر البرتغال إلا بالعرب يتسلقون الجبال ويهجمون هجوماً انتحارياً على مدخلها الغربي.

وكان المهاجمون يجاوزن الثلاثين. استطاعوا أن يشقوا طريقهم بين طلقات الرصاص وتساقط الضحايا، وتهاوت السيوف على الجبال وتهاوت الجثث على سفوحها، حتى استطاع عشرة منهم أن يصلوا إلى مدخل القلعة، واستطاع فريق من المرابطين في ميابين أن يتوغلوا إلى المربع في الشرق، ويصلوا أيضا إلى مدخل القلعة الآخر.

ولكن المهمة كانت قاسية، العدو يستعمل سلاحاً جديداً هو الرصاص، بينما يستعمل الفريق العربي سيوفه ورماحه، وبالإضافة إلى ذلك فإنهم المسيطرون المتمركزون، ولولا نبال كانت تزعزع ثقة العدو بنفسه يلقيها رجال من البيوت في مسقط لما استطاع العرب أن يثبتوا على القلعة الحديدية»[1].

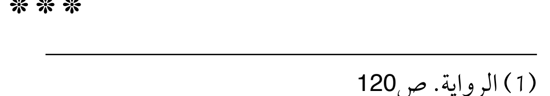
فما من شك في أن هذا الوصف الشفوي يعد امتداداً لأساليب الوصف في التراث السردي العربي، وخاصة التراث الشعبي منه، مثل «ألف ليلة وليلة» و«سيرة الهلاليين» و«فيروز شاه» وغيرها من المطوّلات السردية.

وبعد، فالذي نخلص إليه أن سلطة المرجعية المعرفية في رواية «الشراع الكبير»، وخاصة المرجعية التاريخية والمرجعية الثقافية والمرجعية اللغوية، كانت طاغية على الخطاب الروائي الذي تأثر تأثراً سلبياً كبيراً تتراءى ملامحه في بناء الحدث ورسم الشخوص وأسلوب السرد الشفوي الذي تعطى الأولوية فيه للتأريخ الزمني، وليس للتأريخ الذهني الاجتماعي والفكري.

وكل ذلك أسهم في تقليص أفق الإبداع ومخايل السرد وأسر الكاتب في قفص المرجعيات المعرفية التي حالت دون تألق الفعل الروائي المبدع.

ولعل ما يشفع لعبد الله الطائي هو كون عمله عملاً رائداً يصعب أن ينجو مما يعتري أي عمل رائد من شروخ وهنات.

***



(1) الرواية. ص120

صورة الآخر في روايات سعود بن سعد المظفّر

منذ اكتشـاف النفط في منطقة الخليج العربي واسـتثماره في نهاية الخمسـينيات من القرن العشـرين أخـذت معالم الحيـاة الاقتصاديـة والاجتماعية والثقافيـة تتغير تغيراً جذريـاً بوتيرة سـريعة أفـرزت كثيـراً من التناقضـات التي كانت محل اهتمـام من عدد كبير من كتاب السـرد الأدبـي، مـن أمثال «عبد الرحمن منيف» و«فوزية السـالم» و«ليلى العثمـان» و«تركي الحمد» و«ليلى الجهني» و«علي أبو الريش» و«عبد الحميد أحمد» و«محمد المر» و«ناصر الظاهري» و«إبراهيم مبارك» و«سعاد العريمي» و«محمد حسن الحربي» و«مريم جمعة فرج» و«عبد الله خليفة» وغيرهم ممن لا يتسع المقام لذكرهم.

ولـم يكـن هذا التغير السـريع ناتجاً عـن تغير البنية المادية فحسـب، ولكنـه كان ناتجاً عن الاحتـكاك المباشـر بأقوام وأعراق من الأوربيين والآسـيويين والأمريكييـن وغيرهم، وهو ما جعل بعض الكتاب الخليجيين يعنون برسم صورة «الآخر» في أعمالهم الأدبية.

ومن هؤلاء الكتاب الكاتب العماني «سعود بن سعد المظفر» الذي شغل بهذا الموضع في كثير من أعماله السردية، وخاصة في رواياته «رمال وجليد» و«الشيخ» و«المعلم عبد الرزاق»، وهي الروايات التي سنتمثل بها عند رسم صورة «الآخر» في أعماله.

أ - «رمال وجليد»:

يتراءى لنا انشـغال «سعود المظفر» بالآخر في هذه الرواية من خلال العنوان ذاته؛ فالرمال ترمز هنا إلى العربي الخليجي المتميز بدفء عواطفه وقيمه، أما الجليد فإنه يرمز إلى «الآخر» الذي يتسم بالبرودة في عواطفه وموقفه من الكون.

ولكـن الكاتـب يقدم لنا في هذه الرواية بعض الشـخصيات المحليـة التي فقدت ملامحها المتميـزة من جراء الاحتكاك مع «الآخر»، بحيث لا نكاد نفرق بينها وبين الآخرين، على نحو ما نرى في شـخصية «عيسـى» رجل الأعمـال المتألق في عالم التجارة والصفقات والأسـهم والأعمال الحرة الذي، يتزوج من «شـارلوت» الأوربية، أو «شـيرين» كما يسـميها في سـياق محاولة أقلمتها ثقافةً وفكراً وسلوكاً.

وتبذل «شارلوت» ما في وسعها من أجل نجاح زوجها وفوزه بالصفقات المربحة بوصفها سيدة برزة خبيرة في كسب ود الآخرين وانتهاز الفرص، ولكن «عيسى» الذي يغدو من أثرياء عمان يكتسب عادات جديدة غريبة على المجتمع المحافظ، كالتردد على الأندية المريبة ومعاقرة الخمرة وإنشاء علاقات مع النساء خارج المؤسسة الزوجية، وما إلى ذلك.

وقد غرق «سليمان» في هذا العالم الجديد، فأصبح مستهتراً مدمناً يتهاون في واجباته العائلية، ويهمل زوجته المتألقة التي كانت تغار من ابنة عمه «خولة» اللعوب التي كانت تبتزه مادياً بذريعة الإنفاق على أخيها الطالب الذي كان يدرس في أوربا، كما كانت تدرس هي نفسها، على حسابه بعد وفاة والدها.

تصل العلاقة الزوجية بين «عيسى» و«شارلوت» إلى طريق مسدود، فيتم الانفصال بينهما، وذات يوم يعود «عيسى» ثملاً إلى منزله ليلاً ويموت فجاءة، وتطالب «شارلوت» بفتح تحقيق رسمي في موته متهمة «خولة» بتدبير اغتياله طمعا في ثروته، ويستجوب رجال الشرطة «خولة» وعشيقها «بخيت» الذي يحضره «سليمان» محامي العائلة من الخارج مخفوراً بتهمة تنفيذ خطة «خولة»، ولكن التحقيق يزيح اللثام عن مؤامرة كالمؤامرات التي تدبر عادة في الروايات البوليسية؛ إذ يتضح أن «شارلوت» هي التي دست سماً لـ «عيسى» بمساعدة خادمتها الآسيوية.

تلك أهم أحداث هذه الرواية التي تدق جرس الخطر الناتج عن التواصل مع «الآخر» وما يتركه من آثار مدمرة في الحياة الاجتماعية والأخلاقية المحلية.

إن «الآخر» - كما يقدمه الكاتب في هذه الرواية - أناني جشع، لا يتورع عن إزهاق أرواح الناس لخدمة مصالحه وإرواء عطشه إلى الانتقام، وهو ما يتراءى في رسم صورة «شارلوت» وصورة الخادمة الآسيوية، أما «عيسى» و«خولة» فإنهما ضحيتان للاحتكاك بـ«الآخر» المنحل المستهتر الذي لا يبالي بالقيم؛ فلولا هذا «الآخر» ما كان «عيسى» الطيب يغدو مدمناً وزير نساء، وكذلك الأمر بالنسبة إلى «خولة» التي فقدت براءتها في أوربا حيث درست.

ووفقاً لهذه الرؤية فإنه لا مجال للتواصل بين حضارة «الشرق» وبين حضارة «الغرب»، فكل منهما تقوم على أسس متناقضة يصعب الجمع بينها، كما يصعب الجمع بين دفء الرمال وبين صقيع الجليد، أو النار والماء.

ولا يكتفـي الكاتـب بتقديـم أطروحته من خلال الأحـداث، بل يحرص علـى تأكيدها من خلال الأشياء ومن خلال الحوار المباشر.

تزور «شـيرين»، أو «شـارلوت»، «سـليمان» محامي العائلة في منزله، فتشاهد لوحة زيتية تمثل قروية ترعى الغنم بين السفوح والرمال، فتعلق عليها بوصفها لوحة تمثل «براءة الإنسان القديم»[1]، وهي البراءة الجميلة التي تعكس حياة صافية رائقة لا تعكر صفوها شوائب الحياة المعاصرة التي أفرزها التواصل الحضاري بالغرب.

فهـل يعنـي ذلك أن الكاتب يدعو إلى العودة الرومانسـية إلى الحيـاة البدائية الطبيعية على غرار ما فعل «روسو» و«ألبيرتو مورافيا» و«ألدوس هكسلي» على سبيل المثال؟

الكاتـب لا يريـد ذلك بالضبط، ولكنـه يريد أن نتعلم ما ينفعنا مـن «الآخر» بالاعتماد على أنفسـنا ونتـرك ما عدا ذلك، أي أنه يريد أن نتتبع الجوانـب العلمية في الحضارة الأوربية وننبذ الجوانب الثقافية والأخلاقية.

وإذا كانـت هـذه الفكرة لا تجد طريقها للتعبير عن نفسـها في الروايـة من خلال الأحداث الروائية، فإن الكاتب يمنحها فرصة التعبير المباشر من خلال الحوار الذي يدور بين «سليمان» و«شـارلوت»، وهو الحوار الذي يستشـف منه مدى ضيقه بالآخر الذي يقيم معه ويحول دون تنمية قدراته الذاتية بالاعتماد على نفسه، فضلاً عن تدمير هويته:

«سألت شيرين بعد رشقة قصيرة بنظرات مؤثرة:

– ماذا تتمنى؟

أجاب سليمان متنهداً صامتاً مغمضاً عينيه هنيهة، فاتحها محدّقًا فيها بسكون:

– أن يتركنا من وفد إلينا!

أردفت شيرين باندهاش مفاجئ كلسعة الجليد الساخن:

– لماذا؟!

رد سليمان بهدوء:

– لأرى كيف سـنعيش ونعمل، كيف سـنطوّر ما عمله غيرنا ونحافظ عليه.. اليد المساعدة

---

(1) سعود بن سعد المظفر: رمال وجليد. منشورات مطبعة الألوان الحديثة. الطبعة الأولى. عمان 1989. ص 136

الخبيرة التي غيرت الجذور والدم.. مسخت المعتقدات.. حتى تساءلنا كيف سنكون نحن وحدنا؟!

تساءلت شيرين بوجه حاد يقطر عطفاً:

- مستحيل أظنه محال!!

أردف سليمان باسماً كالقانط:

- ألم تسألي؟!

- مصالحك، مصالح غيرك، ستُشلّ!؟

اندفع سليمان بعد هنيهة تفكير قائلاً:

- سأتضرر، هم أيضاً، لكننا سنتعلم.. التعليم مكلف.. سنعرف كيف نكمل، كيف تسير الأمور في الخفاء.. نتعلم محاولة الاعتماد على كل عقل ويد مخلصة فينا.. الحكمة أننا يجب أن نكون.. في كل موقع.. و.. نشتغل في كل شيء حتى نتعلم..أيُّ الحضارتين أقوى وأميز؟!

تلاقت عيونهما النهمة. ارتفعت الكؤوس إلى المباسم. احتضنهما الهدوء.

رددت شيرين منتهكة الهدوء باسترخاء رضي:

- سمعت من يقول، وإخاله صادقاً، إنهم يشعرون في قرارة نفوسهم أننا لا نستطيع بدونهم.. هم كل شيء هنا وبدونهم لن نستمر.. وما حصل بأيديهم هم وحدهم!!»[1].

إن «الآخر» في هذه الرواية - كما يبدو من خلال هذا الحوار - ليس منفصلاً عنا، ولسنا مخيّرين في تجنبه وتلافيه؛ فهو ساكن فينا، يضيّق الخناق علينا، ويفرض علينا نمط الحياة التي يريدها، ويرسم لنا طريقنا، ويحدد لنا مستقبلنا، ويحول بيننا وبين الاعتماد على أنفسنا في تشكيل حياتنا واكتساب التجربة من ممارسة العمل في جميع الميادين.

ولعل هذا الطرح هو الذي يميز رؤى الكاتب في هذه الرواية ويجعله مختلفاً عن طروحات الكتاب العرب الآخرين الذين عالجوا إشكالية تواصل الحضارات والموقف من الآخر، على نحو ما نرى في «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، و«الحي اللاتيني» لسهيل إدريس، و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، و«البيضاء» ليوسف

(1) المصدر نفسه. ص 137 - 138

إدريس.

إن هـذه الأعمـال الروائية تقدم لنا «الآخـر» بوصفه بعيداً عنا، ونحن أحـرار في أن نتعامل معـه أو نرفضـه ونبتعـد عنه، أما فـي «رمال وجليـد» فإنه يبدو متغلغـلاً في حياتنـا الاقتصادية والاجتماعية والسيكولوجية، وكأنه قدر.

وقـد انعكسـت هـذه الرؤيـة الفكريـة على لغـة الكاتب التـي امتـلأت بالمفـردات الثنائية المتناقضة، وخاصة ثنائية «الرمال والجليد»[1]، كما انعكست هذه الرؤية على رسم الفضاء في الرواية، وهو الرسم الذي يغلب عليه وصف المجالس والحفلات والبيوت الفخمة والنوادي ذات الأضـواء الخافتـة، والفنـادق، ومعاقرة الخمرة، وما إلى ذلك مما يوحي بهيمنة أسـلوب «الآخر» في الحياة.

ب - **«الشيخ»**:

مـؤدى هـذه الرواية أن «الشـيخ» سـليمان المحامي يقابل سـيدة أوربية مع ابنتها الحسـناء فـي المصـرف، فيتعرف إليها وتدعوه إلـى زيارتها في منزلها، وتتوطد العلاقـة بينه وبين ابنتها «باولا» كما تسميها هي، أو «سلمى» كما يسميها والدها العماني المتوفى.

وتتعلق «سـلمى» بهذا «الشـيخ» الوسـيم الذي فقد جميع أفراد عائلته في حادث سير، ولم يستطع أن ينسى مصابه، ويستأنف حياته العائلية من جديد، فظل يعيش بمفرده كالعزاب، يجتر ذلك الحادث المؤلم الذي أودى بأبنائه وزوجته.

وتزور «سـلمى» منزل «الشـيخ» ذات يـوم في نزوة مفاجئـة فتخبره بنبأ فوزهـا في امتحان الثانوية العامة وتطلب منه أن يستجيب لنزوتها العابثة فيفعل.

ويقترب «الشيخ» من والدة «سلمى»، ويعرض عليها أن تسمح لها بالسفر معه إلى «لندن» في رحلة سياحية، فلا تمانع، بل توصي ابنتها بالعناية به وعدم إرهاقه.

وكأن الكاتب هنا يريد أن يميز بين الشرق والغرب، فالآخر الغربي لا تهمه القيم الأخلاقية التي تحكم الشرق.

ويكتشف «الشيخ» أنه كان يعرف والد «سلمى» معرفة دقيقة؛ فقد كان رجلاً سكيراً عربيداً

(1) ينظر المصدر نفسه. ص 30، 37، 62، 65، 66، 68، 71، 100، 103، 106، 118، 119، 134، 135، 136، 137، 144، 145، 188، 214، 252، 256، 259، 261 على سبيل المثال لا الحصر.

جشعاً يجمع ثروته بطرق وأساليب غير شرعية، وقد مات غرقاً ولم يمت في حادث سير كما كانت تزعم والدة «سلمى».

يريد الكاتب هنا أن يسوّغ سلوك «سلمى» بالوراثة على طريقة الواقعيين الطبيعيين، من أمثال «زولا» و«فلوبير» و«تشيكوف» و«موباسان»؛ فطيشها موروث عن والدها.

و«سعود المظفر» - مرة أخرى - لا يكتفي بالتعبير عن رؤاه الفكرية من خلال الحدث، وإنما يعبر عنها من خلال الحوار الذي يدور بينه وبين «سلمى»، على نحو ما يتراءى في المقطع الآتي:

«- بقي شيء واحد، ليس بِسِرٍّ.. لكنه بالنسبة لي سر.. ومثلما قلت من قبل، هو سر الأسرار!

سألته بعد أن خايلته بنظرة حانية:

- قله!

- أظن أن كل النطف التي ولدت.. منذ بداية سنوات الفرحة.. نطف سكرى، مريضة..

ضحكت بنشوة مكبوتة، عذبة، متسائلة:

- نطف سكرى؟!

- أجل، لذكور وإناث..!

- كيف ذلك؟!

- معظم الأزواج كانوا سكارى، حين كانوا يضاجعون حريمهم. وربما أيضاً هن.

تساءلت بعد هنيهة صمت:

- ما كنت أعلم ذلك!

- بالتأكيد، هو سر الأسرار.. يعني، الجيل الأول من عصر الفرحة.. جيل مخبول بنفسه.. والمخبول بنفسه سيلد جيلاً مجنوناً.. تخيلي أنك محاطة دائماً بأناس، الخبل والجنون أساس مكوناتهم»[1].

و«عصر الفرحة» الذي يومئ إليه الكاتب هنا هو عصر اكتشاف النفط واستثماره والاختلاط بالآخر على نطاق واسع.

---

(1) سعود بن سعد المظفر: الشيخ. منشورات مطبعة البستان. الطبعة الأولى. مسقط 1991. ص 39 - 40

وعندما تموت والدة «سلمى» تسافر إلى أوربا بصحبة «سليمان» لحضور الشعائر الجنائزية، ويعرض عليها الزواج من ابن خالها الشاب «فكتور» ولكنها ترفضه، ويعرض عليها سليمان الزواج فترفض كذلك بدعوى أن «الزواج قاتل للحب»[1].

إنه «الآخر» الذي يرفض مؤسسة الزواج، ويهدد العائلة بوصفها نواة المجتمع السليم.

ويصاب «سليمان» بالإرهاق فيموت ميتة عبثية مجنونة بين أحضان «سلمى» في نهاية الرواية.

ومن خلال الموازنة بين رواية «رمال وجليد» ورواية «الشيخ» نلاحظ مدى تكامل الرؤى الفكرية وتماثل الشخصيات.

إن العالم الذي يدينه الكاتب في الروايتين واحد، كما أن الشخصيات تتماثل كثيراً؛ فملامح شخصية «سليمان» في الرواية الأولى تكاد تكون واحدة، اسماً ومهنة وسلوكاً، وشخصية «عيسى» في رواية «رمال وجليد» هي بعينها شخصية والد «سلمى».

ج - «المعلم عبد الرزاق»:

تعد هذه الرواية في الحقيقة طفرة كبيرة بين أعمال سعود المظفر؛ فهي تختلف تماماً عن أعماله السردية السابقة شكلاً ومضموناً؛ لأنّ الكاتب يجرب أسلوب الواقعية السحرية أو العجائبية.

مؤدى هذه الرواية أن رجلاً اسمه «راشد» ينهر كلاباً دخلت إلى باحة منزله فيلوّح بعصاه كي يصرفها، فتتزاحم في فتحة «الحوى» فارة، ويبلغ به الغضب فيقذف تلك الكلاب بعصاه ويصيب أحدها إصابة قوية فيعوي من جرّائها، وينكفئ على وجهه، ثم ينزلق هارباً وهو يعرج.

وعندما أراد «راشد» أن يلتقط عصاه لم يجدها، وبحث عنها كثيراً دون جدوى، وبعد أيام رأى عجوزاً أعور أسود البشرة في سوق السمك وهو يعرج ويتكئ على عصاه المفقودة، فأخذ يلاحقه عسى أن يسترد عصاه، ولكن العجوز رفض إعادتها إليه، وتوعده بالانتقام منه؛ لأنه آذى «مخلوقات الله» من سكان الليل، ثم اختفى فجأة وكأن الأرض قد ابتلعته.

ومنذ ذلك اليوم أخذت الكلاب السوداء تطارد «راشد» أينما حلّ، كما أن ابنته «زيانة» تقع

---

(1) المصدر نفسه. ص 91

على الأرض بلا حراك وقد اصفرّ وجهها وسال لعابها.

ويعـرض «راشـد» ابنته على «المعلم عبـد الرزاق» الذي يمتلك قـدرة خارقة على معالجة الممسوسـين والمسـحورين، فيدخـل في معركـة عجيبة مع الجـن تنتهـي بالمصالحة وقبول ذبيحة قرباناً.

وتشـفى «زيانـة» فيما بعد، ولكن «راشـد» يموت ويترك ابنته وزوجتـه «جوخة» بلا معيل، وهو ما يجعل «المعلم عبد الرزاق» يلاحق الجنيّ «هيكل» حتى يقتله.

وبعـد سـنوات طويلة يكتشـف المهنـدس «صالـح» عالماً غريبـاً بجبل «السـيح الأحمر» حيث كان يشـرف على شـق طريق، وهو عالم «المغصوبين» الذين سحروا أو مسخوا وفقدوا ملامحهم البشرية وأصبحوا أمواتا أحياء.

يسـتعين المهندس «صالح» بصديقه «الملازم يعقوب» ضابط الشـرطة الذي يأتي بأعوانه ويقبض على تلك الكائنات الغريبة ويقودهم إلى المخفر مقيدين.

ويُكتشف «راشد» بين هؤلاء «المغصوبين»، فيأخذه المهندس «صالح» وصديقه «يعقوب» إلـى منـزل «المعلم عبد الرزاق» الذي يتعرف إليه ثـم يأخذانه إلى منزله حيث يتعرف إلى ابنته «زيانة» التي تنكره، مؤكدة أنه مات منذ سـنوات طويلة، ويكتشـف موت زوجته «جوخة» التي يبكيها بكاء مراً، ثم يموت في إحدى المشافي في نهاية الرواية.

وعلـى الرغم من طغيان الخطاب العجائبي الأسـطوري في هـذه الرواية فإن الكاتب يظل مرتبطاً بواقعه وبيئته الاجتماعية التي يأتي «الآخر» في سياق وصفها.

ففي الفصل الرابع عشر من الرواية يستضيف «يعقوب» صديقه المهندس «صالح» ويلاحظ تغيره وقلقه واضطرابه ويفسـر ذلك بكثرة العمل بين الجبال والأودية «مع غير بني جنسـه»[1]، أي مع «الآخر» الذي يشكل هاجساً مؤرقاً ومصدراً للقلق والاضطراب في الأوساط المحلية، وهؤلاء «الآخرون» يشير إليهم الكاتب أحياناً بـ«ذوي السراويل»[2] في مقابل المواطنين ذوي «الأثواب»[3].

---

(1) سعود بن سعد المظفر: المعلم عبد الرزاق. مطابع النهضة. الطبعة الأولى. عمان 1989. ص 10

(2) يرجع إلى المصدر نفسه. ص 97

(3) الصفحة نفسها.

وفي الفصل الثالث عشر من الرواية يطرح مشروع شق طريق «جبل السيح الأحمر» للنقاش في مجلس الإدارة، فتطرح أسئلة عن جدواه ومدى صعوبة تنفيذه، وإلحاقه أضراراً بفلاحي المنطقة، فيعترف «صالح» بأن مثل هذه المشاريع الكثيرة لا يشارك في تصميمها مهندسون مواطنون، بل يصممها «الآخرون»:

«لا أظن هذا المشروع صمّم هنا.. وشارك فيه مهندسون مثلك ومثلي.. ومثل الفاضل المدير.. هذه مشاريع جبارة تأتي إلينا للتنفيذ.. ونزج نحن فيها للإشراف الاسمي.. أو.. أخذ الخبرة حتى يأتي الوقت.. الوقت الذي أنت وأنا.. أو كلنا يطلب منا.. تصميم طريق نحن نعرف خصائص أرضه وأين يمر.. أنت وأنا لم نصمم أزقة العاصمة وشوارعها.. أليس كذلك؟!»[1].

وفي موقف من مواقف الرواية يتخيل المهندس «صالح» فلاحاً عجوزاً يدخل عليه في مكتبه كي يحتجّ بشدة على مشروع طريق «السيح الأحمر»، ويدور بينهما حوار نقتطف منه ما يأتي:

«- الطريق ما يجب أن يمر هناك.. إنكم تدمرون بيوتنا.. تقتلون بهائمنا.. إننا لا نوافق!!

- من أنتم حتى لا توافقون.. من هم الذين لا يوافقون؟!

أجاب الرجل وهو مكفهر الوجه وأكثر تحديقاً:

- نحن.. أنا أولهم.. أهل السيح كلهم.. هو سيحنا.. سيحنا وحدنا.. أباً عن أب.. وجدّاً عن جد.. إننا لا نريد الطريق.. دنس الأغراب الأجانب أرضنا»[2].

إن «الآخر» هنا يدمر شخصية المواطن الكفء الذي يعرف «شعاب» بلده، فلا يتيح له فرصة اكتساب التجربة من خلال الممارسة والاعتماد على الذات والتعبير عن قدراته الكامنة، بل يفرض نفسه عليه وينوب عنه في إنجاز أعمال هو أدرى بها وأقدر على إنجازها، ونتيجة ذلك كله خسارة فادحة وأذى للناس.

ونسجل أخيراً أن الأدوات الفنية التي استخدمها الكاتب لم تتطور، بل ظلت كما هي؛ فاللغة تقريرية قاموسية، يغلب عليها أسلوب الحوار، ووصف الفضاء جامد وليس حركياً،

(1) الرواية. ص 90

(2) الرواية. ص 94

والشـخصيات مجردة تفتقر إلى التحليل السـيكولوجي، وهو ما جعل العالم الروائي لسـعود المظفر عالماً مجرداً يفتقر إلى الخصوصية المحلية لغةً وحواراً وفضاء.

وهـذا الحكم لا ينطبق علـى رواية «المعلم عبد الرزاق» التي تمثـل تحولاً عميقاً في رؤى الكاتب الفنية؛ فقد اسـتخدم بعض المفردات المحلية في سـياق السـرد، من مثل «الدعون»[1] و«العوانة»[2] و«سمة غظف»[3] و«السيحة»[4] و«الخظمظام»[5]، وما إلى ذلك.

كمـا أن الكاتب اسـتوحى روح اللهجة العامية في الحوار علـى نحو ما فعل توفيق الحكيم من قبل في مسرحية «الصفقة»، كأن يورد الصيغ الآتية في حوار شخوص الرواية:

- «نريد أن نشوفه في التو!» [6].
- «منذ متى هذا الشيء جاءها»[7].
- «سير، المهندسين مع المدير ينتظرونك!» [8].

وقد أسـهم هذا الاسـتيحاء لروح اللهجة العامية في منح «المعلم عبد الرزاق» نكهة محلية مختلفة عمّا عهدناه في أعمال سعود بن سعد المظفر.

❊ ❊ ❊

(1) الرواية. ص 9
(2) الرواية. ص 9
(3) الرواية. ص 53
(4) الرواية. ص 53
(5) الرواية. ص 118
(6) الرواية. ص 28
(7) الرواية. ص 30
(8) الرواية. ص 85

ثنائية الجسد والروح في رواية «رحلة أبو زيد العماني» لـ«محمد بن سيف الرحبي»

إنهـا مغامرة يخوضها بطل هذه الرواية الـذي يتخذ من «أبي زيد الهلالي» قناعاً له أو يتخذ «تغريبته» معادلاً موضوعياً، كما يوحي عنوان الرواية.

والحقيقـة أن هنـاك تماثلاً قويـاً بين أبي زيد الهلالـي وبطل هذه الرواية؛ فـإذا كان أبو زيد الهلالـي قـد غامر في رحلته من المشـرق إلى المغرب من أجل نشـر قيم فكريـة وروحية فإن بطل الرواية غامر في رحلته إلى مصر مدفوعاً بهاجس البحث عن حل لإشكالية ثنائية الجسد والروح، وهي ثنائية محكومة بسلسـلة من القيم الفكرية والروحية والاجتماعية، وإذا كان أبو زيـد الهلالي قد خـاض حروباً طاحنة من أجل ترسـيخ قيمه فإن بطل الروايـة دخل في صراع مرير مع الذات والسلطة والمجتمع.

ملخـص هـذا العمـل أن بطل الرواية – الـذي لا يحرص الكاتب على منحه اسـماً ولقباً – يقابل الطالبة الجامعية الرسامة «منى» في مقر جمعية الفنون التشكيلية في عمان ويعبّر لها عن إعجابـه بلوحاتها، وتتطور العلاقة بينهمـا ولكنها تصطدم بالعادات والأعـراف القبلية؛ فبطل الروايـة فقيـر ينتمي إلـى قبيلة لا تحظى بالاحتـرام والتقدير بين القبائل الأخـرى، ولذلك فإن «منى» تصاب بخيبة أمل كبيرة عندما تكتشف هذه الحقيقة على إثر فوزه بمئة ريال في سحب مصرف مسقط:

«بعـد أن عـدت إلى البيت فتحـت الجريدة أبحث عنه بيـن الفائزين، قرأت اسـمه الثلاثي والقبيلة، سـقط شـيء في داخلي، أحسسـت بصراخ عنيف يقتات مني، في اسـمه ما يدل على أننا لن نكون، وفي قبيلته أيضاً، أعرف والدي، أعرف هذا التضخم الكبير في وثنيته القبلية التي عنده فوق كل شيء»[1].

ومع ذلك فإن علاقة بطل الرواية بمنى تستمر وتنتهي بفاجعة فقدها لشرفها في لحظة طيش، ويسـافر على إثرها بطل الرواية إلى الإسـكندرية لإعداد رسـالة ماجستير عن «فلسفة الجسد»

(1) محمد بن سيف الرحبي: رحلة أبو زيد العماني. منشورات دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة. الطبعة الأولى 2002 ص 37

وعلاقته بالروح، وأيهما يتحكم في الآخر؟، وهل تمنح الروح الجسد حياته أم العكس؟ وهل تنقذ الروح الجسد من براثن الخطيئة؟، وما إلى ذلك من الأسئلة التي كانت تؤرقه[1].

وفي الإسكندرية ينغمس بطل الرواية في ملذاته الجسدية من خلال علاقته بالفتاة المنحرفة «ولاء» التي ينقذه منها زميله العماني «عبد الله» كي يشغله بقضايا أخرى لم تكن تخطر بباله، وهي قضايا الإصلاح الاجتماعي والإصلاح السياسي؛ إذ يزوره يوماً في منزله ويعرض عليه الانخراط في جمعية لمساعدة الفقراء فيقبل على مضض، ولكنه ما يلبث أن يكتشف حقيقة تلك الجمعية السرية التي كانت تطالب «بتطبيق شرع الله ومحاربة الفساد»[2]، وتسعى إلى الوصول إلى السلطة بوساطة العنف.

وينغمس بطل الرواية في أعمال هذه الجمعية المحظورة التي توسع دائرة عملها كي تشمل كل الأقطار العربية والإسلامية بما في ذلك عمان التي أصبح يمارس نشاطه بها بوصفه ممثلاً لتلك الجمعية.

ولم تمض أشهر على انخراط بطل الرواية في تلك الجمعية السرية حتى اعتقل في عمان في منزل أخيه «أحمد» بالباطنة، وأودع السجن مع مجموعة من الأعضاء الآخرين بتهمة إثارة «الفتنة وشقّ الوحدة الوطنية»[3].

وبعدما ينوف عن السنتين يصدر السلطان «أمره السامي بالعفو العام عن جميع السجناء المتورطين في قضايا وتنظيمات محظورة قانوناً داخل سلطنة عمان»[4]، فيخرج بطل الرواية من زنزانته مودعاً سجانيه، ويقبع في بيته محبطاً مستقبلاً أصدقاءه القدامى الذين كانوا يؤنبونه على تورطه المفاجئ.

وفي هذه الأثناء كانت «منى» - التي تزوجت وأصبحت أماً - تتابع أخبار بطل الرواية في شغف وتعجب من انقلابه المفاجئ وتخليه عن «فلسفته» التي لم تكن «تقترب من أي دلالة تشير إلى تدينه»[5].

---

(1) يرجع إلى الرواية. ص 59

(2) الرواية. ص 94

(3) الرواية. ص 111

(4) الرواية. ص 135

(5) الرواية. ص 116

ذلـك أهـم ما حدث في هذه الروايـة، فما الفكرة التي أراد الكاتـب أن يعبر عنها من خلال هذا العمل؟

كان بطـل الرواية في البداية مشـغولاً بقضية فلسـفية ميتافيزيقية شـغلت التفكير الفلسـفي والدينـي منذ القديم، وهي طبيعة العلاقة بين الجسـد والروح وجوهـر كل منهما، وهل ينبغي الانقياد إلى الجسد أم ينبغي الانقياد إلى الروح في الحياة المعيشة؟

إن ثنائيـة الجسـد والروح تعـذب بطل الرواية وتؤرقـه وتلقي به في أتون التعاسـة والقلق؛ فكلمـا سـلم زمام أمـره إلى الجسـد واسـتجاب لإغراءاته أحس بمتعـة عابرة يتلوها الشـعور بالنـدم ونزيـف الروح التي ترزح تحـت نير الخطيئـة[1]، ولكن الانقياد إلى الـروح أيضاً ليس مأمـون العواقب؛ لأنّ الـروح «تتمرد في كل حين»[2]، وتعجز قدراتنـا «على كبح جماحها»[3] وطموحها وارتيادها آفاقاً مغرقة في المثالية والخيال والوهم و«البؤس المستديم»[4].

الجسـد والروح، هذان العنصران اللذان يعذبـان بطل الرواية عنصران متناقضان في نظره، ولكنّ كلاً منهما ضروري بالنسبة إلى الآخر:

«روحك.. جسدك، هذان المعذبان الثائران، الحالمان..

للجسد شهوته.. وللروح شهوتها..

من هذا ومن هي تلك؟!

أية فلسفة ستعينك على الفهم؟!

الجسـد، هو صوتـك، لحمك، دمك، أعضاؤك المحركة، وسـيلتك لتحويـل الأفكار إلى أفعال.

روحك، هي سفرك الأبدي، تقاسيمك التي تبحث عن ناي تحطّ أنفاسها عليه..»[5].

وقد انعكست هذه الأطروحة النظرية على أحداث الرواية التي باتت معبرة عنها من خلال سـلوك البطـل؛ فنحن نرى هـذا البطل ينغمس فـي البداية في ملذات الجسـد، فينتهي به الأمر

---

(1) الرواية. ص 85

(2) الرواية. ص 114

(3) الصفحة نفسها.

(4) الرواية. ص 141

(5) الرواية. ص 168

إلـى الابتـذال والعدمية المقلقة، إلى درجة أنه لا يبالي بـ «منى» التي أحبته ومنحته كل شـيء، فيقرر أن يسـافر ويتركها تواجه مصيرها بمفردها بعد فقد شـرفها، بل إنه لا يتورع عن معاشـرة المومسات المبتذلات في الإسكندرية، كما أشرنا، وفي المقابل فإن تخليه عن الجسد وانقياده إلى الروح ينتهي به إلى التطرف والزنزانة.

ولعل معاناة بطل الرواية لا تعبر عن معاناة فردية بقدر ما تعبر عن جيل من الشباب العربي الـذي أخفـق فـي التوفيق بين حاجات الجسـد وبيـن حاجات الـروح، كما أخفق فـي تحقيق التوازن المنشود فيما يحيط به من حياة اجتماعية وسياسية.

وعلـى الرغـم من أن بطل الرواية يحـاول أن يخرج من أتون هذه الثنائيـة المتناقضة (ثنائية الجسد والروح) بالرهان على الروح صراحة:

«انهـض مـن خطواتـك العاثرة، اصعـد إلى جبالك الشـاهقة.. طل علـى الأرض من عل، ستكتشف كم هي الأشياء صغيرة!! كم هي الأحلام صغيرة أيضاً!!

راهـن على الروح.. إنهـا قادرة على النهوض، الجسـد يتعب، الروح قـادرة على التحليق أكثر، جسـدك يحمل ملامح الماضي الذي تود أن تغادره، روحك شـفافة، عصية على الدمع، عكس جسدك المثخن بألف عين تدمن الحزن، كأنه الصديق الأثير»[1].

نقول: على الرغم من محاولة البطل الخروج من أتون هذه الثنائية بالرهان على الروح، فإنه يظـل متذبذباً وعاجزاً عن تحديد موقف نهائي، فتجربته الفكرية والاجتماعية تظل «مغموسـة في المتاهة»[2]، على حد تعبيره.

تلك هي المضامين التي أراد محمد بن سيف الرحبي أن يعالجها في هذا العمل، فماذا عن الأداء الفني؟

لعل أول ما يسـتوقف قارئ هذا العمل هو لغته المعجمية التي تتسـم بكثير من الإنشـائية، وخاصة في الصفحات الأولى التي ترقى لغتها إلى مسـتوى النثر الرومانسـي الجبراني (نسـبة إلـى جبـران خليل جبران)، على نحـو ما يتراءى في الفقرة الآتية التـي يناجي فيها بطل الرواية عشيقته «منى»:

---

(1) الرواية. ص 170

(2) الرواية. ص 174

«يا نوارتي، يا أيقونتي، يا عالمي الذي أعيشه: كيف ينسحب العالم من أمامي، وأنا الورقة التي تتقاذفها الرياح بحثاً عن حلم مفقود؟! لا أحلم بشيء أكثر منك، وأنت كل الأشياء التي أريدها، أحلم بك عيناً وسمعاً، وقلباً يتولى صياغة العالم وردة أعثر فيها على اللون والرائحة التي أشتهيها»[1].

ولكن الإنشائية في هذه الرواية كانت موظفة فنياً؛ ذلك أن تلك الإنشائية تفضح نفاق بطل الرواية الذي يعبر عن هيامه بـ «منى» وتقديسه لعاطفة الحب من جهة، ومن جهة أخرى نراه لا يتورع عن إنشاء علاقات غرامية مع فتيات أخريات، بل نراه يسقط إلى الحضيض عندما ينشئ علاقة مع فتاة مبتذلة مثل «ولاء»؛ فكأن تلك الإنشائية تفضحه وتؤكد تناقضه وتذبذبه، بل إن تلك الإنشائية تثير السخرية لدى القارئ عندما يعرف سلوكه فيما بعد.

وقد وظف الكاتب حشداً من التقنيات السردية المعاصرة، من مثل تقنية التناص، وتقنية الاسترجاع (الفلاش باك)، وتقنية المذكرات، وتقنية تيار الوعي.

1 - تقنية التناص:

تتراءى لنا في توظيف بعض النصوص الشعرية، كتوظيف فقرات من أشعار نزار قباني[2]، وتوظيف بعض أقوال المفكرين والأدباء العالميين في المرأة[3].

2 - تقنية الاسترجاع:

وقد استخدمها الكاتب خاصة بعد خروج بطل الرواية من السجن؛ إذ ظل يستعيد ذكرياته المؤلمة في الزنزانة وأمشاجاً من علاقاته مع السجناء والسجانين[4]، كما وظف هذه التقنية في كثير من مواقف الرواية، كموقف استرجاع «منى» لذكرياتها مع بطل الرواية[5].

3 - تقنية المذكرات:

تتراءى لنا هذه التقنية خاصة في تلك المذكرات واليوميات التي كانت تحرص «منى» على

(1) الرواية. ص 11

(2) الرواية. ص 36

(3) الرواية. ص 81

(4) الرواية. ص 156

(5) الرواية. ص 118

كتابتها واصفة فيها معاناتها ويأسها، وعلاقتها بزوجها وابنتها[1].

4 - تقنية تيار الوعي:

وهـي التقنيـة التي وظفهـا الكاتب كثيـراً في هذه الروايـة، وخاصة في المواقـف التي كان يضطر بطل الرواية إلى أن يستقبل فيها الآخرين في منزله[2]، سـواء في عمان بعد خروجه من السـجن أم في الإسـكندرية، حيث كان يتردد عليه «عبد الله»، فضلاً عن مواقف أخرى تتصل بعلاقة «منى» بزوجها[3].

وإضافـة إلى هـذه التقنيات نـرى الكاتب يسـتخدم تقنية الأحـلام (أحلام المنـام وأحلام اليقظة)[4]، كما يوظف تقنية الحوار الداخلي[5].

ومـا أخفق الكاتب فيه إخفاقاً ذريعـاً وهو تصوير الفضاء والمواضعـات والألوان العمانية المحلية.

***

(1) الرواية. ص 111 وما بعدها من صفحات.

(2) الرواية. ص 144

(3) الرواية. ص 131

(4) الرواية. ص 106، 172

(5) الرواية. ص 148

ملامح الواقعية الطبيعة في رواية «الخشت»
لـ «محمد بن سيف الرحبي»

سبق أن أوضحنا في كتابنا «الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية»[1] أن الواقعية الطبيعية ليست امتداداً للواقعية النقدية كما يزعم «زولا Zola»، أو كما يذهب بعض النقاد من أمثال الدكتور «محمد غنيمي هلال» أو الدكتور «محمد مندور»[2].

ويمكن تلخيص أهم خصائص هذا التيار الأدبي الذي انتشر في الآداب الأوربية، وكان من أعلامه كتاب معروفون من أمثال «زولا»، و«غي دي موباسان»، و«تشيكوف»، و«فلوبير»، و«إبسن»، و«كارين برامسون»، نقول: يمكن تلخيص أهم خصائص هذا التيار فيما يأتي:

1 - إن الواقعيين الطبيعيين يصدرون عن فلسفة في الحياة مؤداها أن الشر متجذّر في طبيعة الإنسان الغرائزية، ولذلك أخفقت الأديان والآداب والفنون في إصلاحه.

2 - وإذا كان الإنسان عبداً لغرائزه وشهواته في رأي الطبيعيين، فإنه ليس حراً في تصرفاته وسلوكه في الحياة الاجتماعية، لأنه خاضع لجبرية قدرية لا فكاك منها.

3 - تتسم الواقعية الطبيعة بالحرص على نقل الواقع نقلاً حرفياً، وذلك باسم الموضوعية التي فهمت عند أعلامها بوصفها نسخاً للحياة كما هي، ويعتقد الطبيعيون أن هذا النسخ هو العدل الذي يحول دون تسرب أهواء المبدع إلى أعماله الأدبية، ومن هنا نفهم قول «فلوبير» في إحدى رسائله إلى «جورج صاند»:

«إني لا أريد حبا أو كراهية، لا شفقة ولا غضباً... ألم يئن الأوان بعد ليحل العدل مكانه في ميدان الفن؟ إن نزاهة الوصف عندئذ يصبح لها جلال القانون»[3].

وقبل الخوض في تجليات الواقعية الطبيعية في هذه الرواية ينبغي أن نلخص أحداثها فيما يأتي:

---

(1) د. الرشيد بوشعير: الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية. دار الأهالي. الطبعة الأولى. دمشق 1996

(2) المرجع نفسه. ص96

(3) نقلا عن «ضرورة الفن» لإرنست فيشر. ترجمة أسعد حليم. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة 1971 ص100

ليس هناك حدث روائي واحد يتمتع بالتماسك على نحو ما يتراءى في الرواية الكلاسيكية، بـل هنـاك أحداث متناثرة لا يجمع بينها رابط سـوى رابـط المكان والزمان؛ فهناك أربع نسـاء وأربعـة رجال يؤدون أدواراً اجتماعية مختلفة، وهم «سـهام»، و«حنيـن»، و«ناهد»، و«أمينة»، و«سعيد»، و«جمال»، و«علي»، و«سيف».

وهؤلاء الرجال والنسـاء الذين يؤدون أدواراً رئيسـة في الرواية على قدم المسـاواة، يمكن أن نضيف إليهم شـخصيتين ثانويتين أخريين، وهما شـخصية «فاطمة» شـقيقة كل من سـيف وجمال، و«خالد» مذيع التلفاز.

وعلى الرغم من كون «سـيف» و«جمال» شـقيقين، وكون «علي» و«سـعيد» ابني عميهما، وعلـى الرغـم من كونهم ينحـدرون من مناطـق ريفية بـ «نزوى»، ويسـكنون شـقة واحدة في مسـقط، فـإن لـكلٍّ عالمه المغلق الخـاص الذي لا ينفتـح على عوالـم الآخريـن إلا في حدود ضيقـة جـداً، وذلـك بتدبير مقصود مـن الكاتب الذي أراد أن يحشـد كل واحـد من هؤلاء في «حفرته» التي تحاكي «حفرة» لعبة «الخشـت» العمانية التقليدية التي فرضها الكاتب على بناء الرواية، وهو ما سنفصل القول فيه لاحقاً.

وإذا كان للرجـال «حفرهـم» أو أدوارهـم الاجتماعيـة والسـيكولوجية والغرائزيـة التـي يسجنون فيها، فإن للنساء «حفرهن» أو أدوارهن المحكمة الإغلاق كذلك؛ فكل واحدة منهن تدور في فلك رجل أو رجال لا ترى العالم إلا من خلالهم.

فـ «سـهام» الزوجة الشـاعرة التي حاولـت أن تروض زوجها الرسـام المخبـر، أو «الدب الظريف» كما تسـميه، دون جدوى، تهرب «من فجيعتها نحو الشـعر، تتجول بنزقها بين مفاتن القصيـدة، فتـدل الرجـال على مفاتنها، تشـعل فيهـم روح الفـارس»[1]، وترتمـي في أحضان المخرج المسرحي «سيف» الذي تعوّد أن يستدرج الفتيات إلى الشقة المشتركة التي تذكرنا بـ «شقة الحرية» لغازي القصيبي، فتحمل وتنجب منه للمرة الثانية.

و«حنيـن» القادمة من قرية سـاحلية، تهرب من سـطوة والدها الشـيخ المزواج المتسـلط، فتتحدى مواضعات القبيلة، وتتهافت على شـاب رقيع مائع يغويها بمعسـول الكلام، ثم يغدر بهـا، فترتمـي في وحل الفجور عارضة جسـدها على كل من يدفع مالاً، وتتعرف إلى الشـاب

---

(1) محمد بن سيف الرحبي: الخشت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 2008 ص7

«علي» الممرض، فترى فيه حلمها المفقود الذي يستطيع أن يزودها بالحب المنشود، فتحاول أن تغريه بالمال «الحرام»، ثم تختفي فجأة في ظروف غامضة، ويتهم «علي» بالمسؤولية عن ذلك.

و«ناهد» طالبة التقنية العليا المنحدرة من أصول عمانية إفريقية من زنجبار تقع في حب زميلها «جمال» الذي يقاوم فقره ويقاوم النزوع القبلي في عائلته وفي نفسه، ويتقدم لخطبتها من أهلها بمفرده، وعندما يأخذها إلى الشقة المشتركة يفاجأ بمدعي المحكمة يمنعه من الدخول، لكون تلك الشقة لم يسدد إيجارها منذ أشهر.

أما «أمينة» فقد ضاقت ذرعاً بتشدّد زوجها «سعيد» المدرس، وتطرفه في سلوكه، وإهماله لزوجاته الثلاث، وانخراطه في منظمة سياسية تستهدف زعزعة الأمن في عمان، فاتخذت من «خالد» المذيع التلفاز عشيقاً تقابله من حين إلى آخر عندما يغيب زوجها الذي تنفصل عنه في نهاية المطاف.

وأما «فاطمة» المراهقة شقيقة «سعيد» فقد أغواها «خالد» المذيع هي الأخرى فغادرت البيت باتجاه مجهول، ثم عادت بعد أيام مكللة بالعار.

***

والملاحظ أن «محمد بن سيف الرحبي» في هذه الرواية لا ينطلق في بناء روايته من الحدث أو من الأجواء والفضاءات وإنما ينطلق من شخوص ونماذج بشرية أو اجتماعية يمكن أن تكون مستقاة من الواقع، ويمكن أن تكون مستقاة من الخيال والاحتمال، ولعل هذا الافتراض الأخير أقرب إلى الحقيقة؛ لأننا نستبعد أن يكون المجتمع العماني المحافظ قد انحدر بهذه السرعة إلى هذا الدرك من الانحلال والتفسخ في سياق التحولات التاريخية الاقتصادية والاجتماعية التي تشهدها منطقة الخليج العربي، ومن ثم لا نستبعد أن يكون الكاتب قد أراد أن يحاكي عوالم كتاب عرب آخرين من أمثال نجيب محفوظ ويوسف إدريس ومحمد شكري ورجاء الصانع وواسيني الأعرج.

وأياً ما يكون الأمر، فالذي يهمنا الآن هو رصد ملامح الواقعية الطبيعية في هذه الرواية (العمانية):

1 - لعل أول ملمح من ملامح الواقعية الطبيعية يطالعنا في هذه الرواية هو الانقياد لسلطان

الغريزة الجنسية التي تعد الدافع الرئيس الذي يحرك أغلب شخوصها.

إن «سهام» الزوجة والأم تحاول أن تبدو أمام الآخرين شاعرة رقيقة مرهفة الحس، ولكنها في حقيقتها شبقة مستسلمة لغرائزها الجسدية؛ فقد خانت زوجها مراراً دون وازع أخلاقي أو اجتماعي، وعلى الرغم من كونها مهملة من زوجها فإنها تتخذ ذلك الإهمال ذريعة لخيانته؛ فعلاقاتها الجنسية المتعددة لا تسوغ سلوكها، بل تفضح تهافتها الصارخ على إشباع غرائزها الجنسية.

فقبل أن تتعرف «سهام» إلى «سيف» المخرج المسرحي وتستسلم له وهي توهم نفسها أنها تفعل ذلك بدافع البحث عن الحنان والحب اللذين افتقدتهما في زوجها، تعترف له «بقصتين؛ الأولى رسمت طريق الانهيار، وجدت عشيقها الأول يعبث مع زميلة عمل مشترك، وقصة أخرى مع رجل في منتصف العمر، وسيم وثري، أحبته بكل نبضة قلب، وأعطته كل شريان في جسدها الفتي، كان سادياً معها، يتلذذ بإذلالها، في منتصف الليل يتصل بها... فتنهض من فراش يجمعها مع ساكن آخر في شقتها يدعى زوجها، تركب سيارتها وتسير إليه، يضربها، يباغتها بكف يصطدم بوجهها إذا تأخرت ربع ساعة، سافر بها مرة واحدة، كانت تلتصق به خائفة من ركوب الطائرة، ينهرها، متغزلاً بالمضيفة، في آخر ليلة حجز لها طائرة العودة لينام مع أخرى»[1].

و«سيف» الذي يتستر خلف الفن المسرحي، عبد لغرائزه أيضاً، لا يكاد يفرغ من موعد غرامي حتى ينتقل إلى موعد آخر، وهو حريص على استغلال موقعه في المسرح الذي يتيح له ابتزاز الممثلات الجميلات.

وفي موقف من مواقف الرواية يتلقى مكالمة من إحدى عشيقاته وهو ينام إلى جانب «سهام»، فيتعثر لسانه وتدرك أن «ثمة أنثى في الطرف الآخر من الحكاية»[2]، فتغصّ بعاصفتها، وتترك شقته منتحبة.

و«حنين» لا تختلف كثيراً عن «سهام»؛ فهي تسوّغ انحرافها بتخلي عشيقها عنها، فتستأجر شقة كي تمارس فيها الدعارة علناً؛ ففي «زوايا شقتها حكايات لا تحصى، لكل بطل حكايته،

---

(1) الرواية. ص78

(2) الرواية. ص190

وكأنها منتزعة من حكايات ألف ليلة وليلة»[1].

وعلى الرغم من أن «علي» الممرض الفقير يتعلق بـ «حنين» ويتعاطف معها بوصفها المومس الساقطة التي دفعها المجتمع إلى التمرغ في وحل الرذيلة، على نحو ما يسوغ انحراف كثير من النساء في أعمال نجيب محفوظ ويوسف إدريس على سبيل المثال، فإنه في نهاية المطاف منجذب إليها جنسياً قبل أي شيء آخر؛ «فالنساء اللاتي عبرن عينيه وجسده ما عادت لهن متعة الغواية، أفقدتهن إياها هذه «الحنين»، أثقله حنينه إليها، أرادها قريبة، قريبة جداً، لكن لم يفكر أنها ستكون زوجته، هي امرأة تقبل على أنها امرأة، هكذا دون تسميات»[2].

وحتى «سعيد» الذي كان زير نساء ثم تاب وأرسل لحيته وقصر إزاره واعتكف على أداء فرائض دينه، لم يتطهر من هوس الشبق الجنسي الذي يعلن عن أتونه الكامن كلما اقترب من زوجته «أمينة»؛ فهو «عنيف في جنسه»[3] الذي يعد «أشبه بالاغتصاب»[4]، ولذلك فإن «آمنة» لا تذكر أنه أوصلها إلى حالة النشوة، فهو – على حد تعبيرها – يستمر حتى الفجر، يهدأ ساعة أو نصفها لينهض كالوحش يفتح رجليها، دقائق، ثم ينهض بعد أن يفرغ حمولته، كأنه يتخلص من ذلك، حاولت أن تداعبه، رمقها بنظرة شكٍ جرحت روحها فأدمتها»[5].

ولو أردنا الاسترسال في التمثل بالمواقف التي تؤكد تهافت شخوص هذه الرواية على الجنس تهافت الحيوانات لطال بنا المقام.

ولعل «جمال» و«ناهد» يمثلان في هذه الرواية النموذج الإنساني السوي الذي يوازن بين الروح والجسد، ويقدر الحب بوصفه قيمة إنسانية، ولذلك نرى كلّاً منهما يتحدى شروطه الاجتماعية، ويتحدى القيم القبلية العنصرية، ويسيطر على غريزته.

وما ندري إذا كان الكاتب قد أراد في هذه الرواية أن يدين أو يحذّر المجتمع العماني المعاصر – الذي يتعرض لرياح التغيير في مفاهيمه ومواضعاته وقيمه، كسائر المجتمعات العربية – من الانقياد إلى الغرائز على هذا النحو الصارخ، ويرسم صورة مثالية للعلاقات

---

(1) الرواية. ص199

(2) الرواية. ص198

(3) الرواية. ص213

(4) الرواية. ص213

(5) الرواية. ص213

الإنسانية السوية المنشودة بين الرجل والمرأة من خلال شخصيتي «جمال» طالب التقنية العليا وزميلته «ناهد».

2 - إن جل شخوص هذه الرواية يخضعون خضوعاً مطلقاً لغرائزهم بوصفها حتمية لا بوصفها اختياراً إرادياً، وما يؤنسنا إلى ذلك أن هؤلاء الشخوص أنفسهم يعبرون عن هذه الحتمية تلميحاً أو تصريحاً.

إن «أمينة» التي تطمع في غفران الإله - على سبيل المثال - ترى أن «بشريتنا تجبرنا على الأخطاء»[1]، كما تعترف بسطوة الجسد الذي ينطوي على «مارد الإحساس» (أو مارد الغريزة بتعبير أدق)، ذلك المارد الذي «يتجلى، ويسقط حينها كل شيء، كل الموروثات الدينية والأخلاقية، وحده الجسد يصرخ صامّاً آذان كل شيء عداه»[2].

ومن نافل القول الإشارة إلى أن الواقعيين الطبيعيين الأوربيين، وخاصة «زولا» و«إبسن»، قد أفادوا كثيراً من معطيات علم الأحياء الذي يؤكد دور الغريزة في السلوك البشري، ومحاولة تبرئة الإنسان من آثامه، طالما أنه يتصرف بدافع لا إرادي، وطالما أنه يفتقر إلى حريته في اختيار فعله.

3 - إن هذه الحتمية التي تحكم شخوص رواية «الخشت» لا تتراءى لنا في المضمون فحسب، ولكنها تتراءى لنا في الأداء الفني أو في جماليات الخطاب الروائي كذلك.

إن الكاتب ينزع نزعة تسجيلية (فوتوغرافية) في الحوار الذي يجريه على ألسنة شخوص روايته، ذلك الحوار الذي أراد أن يكون باللهجة العامية العمانية التي يضطر أحياناً إلى شرحها في هوامش روايته[3].

وقد بذل الكاتب جهوداً شكلية مضنية في بناء روايته على هذا النحو الذي يقترب من جماليات تعدد وجهات النظر، على نحو ما يطالعنا في «ميرامار»[4] نجيب محفوظ، أو «السفينة»[5] لجبرا إبراهيم جبرا، ولكن الكاتب لم يحرص على تعدد الرؤى والمواقف

---

(1) الرواية. ص245

(2) الرواية. ص246

(3) يرجع إلى الرواية. ص5، 11، 15، 21، 37، 45، 60، 64، 72، 83، 91، 158 على سبيل المثال.

(4) نجيب محفوظ: ميرامار. دار القلم. الطبعة الأولى. بيروت 1971

(5) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة. دار الآداب. الطبعة الثانية. بيروت 1979

المتصلـة بالحـدث الواحـد، كما فعل محفـوظ وجبرا، بل تعمد أن يرسـم دائـرة مغلقة حول كل شـخص من شـخوص روايته، أو حول كل ثنائـي (رجل/ امرأة) من الثنائيات البشـرية أو الاجتماعيـة، مسـتوحياً هـذا البناء الصارم من لعبة «الخشـت» التي يشـرحها علـى قفا غلاف روايته على النحو الآتي:

«الخشـت لعبـة عمانية تقليديـة لا يؤدي أدوارهـا إلا الذكـور.. بين تجربـة اللعبة وتجربة الروايـة هوامـش يتداخل بعضها في بعـض لتضيع الفواصل بين أرواح اللاعبين وأجسـادهم. اللعبة جسـد. الجسـد لعبة. الخشت لها 28 حفرة، كل لاعب له حفرة في طرف المربع تفصله عن حفرة اللاعب الآخر 6 حفر، فحفرته السـابعة وحفرة الآخر هي السابعة كذلك. هكذا هي فصـول الروايـة، أدوارها، تجربة تدعي أنهـا متفردة، لكنها تقارب بين خطـوط التماس. هناك المسـتحضر/ المتغيب في ذهنية المجتمع المتوارثة، وهناك حاضر/ الغائب ضمن تفاعلات المجتمع في ألعابه الجديدة.

للقـارئ حريـة الالتقاء بأبطالـه الروائيين. قد لا تجمعهم إلا حفر. لكنهـا كافية لأن يكونوا في لعبة واحدة، كل واحد منهم يختار حفرته ومسار خطواته داخل مربع اللعبة/ الحياة»[1].

وما من شـك فـي أن قارئ هذه الفقرات الموازنة بين لعبة «الخشـت» وبيـن لعبة البناء في الرواية يلفت نظره ذلك النزوع الحتمي الذي يوحي به «الخشت» المنعكس قسرياً على معمار الرواية، وهو ما يؤكد براعة الكاتب في تأكيد التناغم بين الشكل والمضمون في هذا العمل.

❊❊❊

وختاماً فإن بصمات الواقعية الطبيعية تتراءى في رواية «الخشت» بقوة، سواء في المضمون أم في الشـكل، وقد حاول الكاتب أن يسـتثمر التراث الشـعبي في بناء روايته، فاسـتوحى لعبة شـعبية معروفـة، وهـي لعبة «الخشـت» التي اتخذهـا عنواناً متناغمـاً مع المضمون والشـكل الروائيين، وهو ما يدخله في زمرة الروائيين الخليجيين التجريبيين.

❊❊❊

---

(1) يرجع إلى قفا غلاف رواية «الخشت».

«منامات» جوخة الحارثي
[مقاربة الرؤية والأداة]

تعـد هـذه الرواية باكـورة أعمال الكاتبة العمانيـة «جوخة الحارثي»، وقـد صدرت طبعتها الأولى عن «المؤسسـة العربية للدراسات والنشر» سنة 2004، ومؤدى هذه الرواية أن الراوية، وهـي فتـاة مثقفة رقيقـة، تخفق في علاقـة عاطفية ربطتها بشـاب موظف متخصص في رسـم الحدود الجغرافية الدولية، فتصاب بإحباط وانكسار، ومن خلال تلك العلاقة نقف على كثير من التفصيلات المتصلـة بحياتها؛ فقد فقدت والدها، وتزوجت والدتها رجلاً آخر، وأصيبت أختها «مي» بصدمة نفسية نتيجة لعلاقة عاطفية شاذة مع مدرستها «ليلى».

وفي سـياق السـرد تسـتعيد الراوية كثيراً من المواقف والملامح التي تشـكل صورة نفسية عنه، وذلك من خلال تقنية الارتداد (الفلاش باك).

وكمـا نـرى فإن هذه الأحداث لا تشـكل حبكة محكمـة متنامية في بنيتها، بقدر ما تشـكل لوحـة فسيفسـائية لمواقف وانطباعـات وذكريات مؤلمة تحفـر في تربة وجـدان الراوية بطلة الرواية، وهذا التفكك في البناء تعيه الراوية جيداً، وتصرح به على النحو الآتي:

«أريد نظاماً ما وسط هذه الفوضى، أريد مشجباً لتعليق الذكرى، ومقصاً يعيث في أنسجتها تصنيفاً، متى بدأ الخيط الأول؟ كيف انتسـجت هذه القطعة؟ عند أي مساحة تغيرت أصواتنا؟ فـي أي ثنيـة تدرج لون العـذاب؟ أريد مقصاً يقـص جيوبها ليرى أين اختبـأت الأقنعة؟ ومتى ظهـرت؟ أفـي بطانتهـا اندس الألم منـذ البدء، أم نما بـلا وعي؟ متى تحول عالمها السـحري إلـى خرائب تبعثرت بها سـلال الأفاعي؟... ماذا أريد الآن؟ أنى أرتـب هذا العالم الضاج؟.. أقول لنفسي: فلأسرد هذه الأحداث المجنونة سرداً منطقياً، فإذا بي أكتشف ألا أحداث هناك، مشـاعر فقط، مشـاعر تختزل الحياة كلها، أما مواقفنا الحاسـمة معاً، والأحداث الضخمة، فلا تكاد توجد، التقينا، تعذبنا بإتقان، ثم افترقنا، هذا كل شيء»[1].

ويمكـن أن نلخـص مضاميـن هذا العمـل الروائي فـي معاناة المـرأة في علاقتهـا بالرجل المغرور الأجوف الأناني الذي لا يبالي بإنسانيتها، وهي المعاناة التي ترقى إلى مستوى فكري

(1) جوخة الحارثي: منامات. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 2004. ص 78

يتمثل في «سحيق الأذى الذي نلحقه بأرواحنا حين نحاول دمجها بأرواح أخرى»[1]، وهو ما يعني الارتقاء بالتجربة الواقعية المعيشة الخاصة إلى مستوى التجربة الفكرية العامة، والذي يؤنسنا إلى ذلك أن الراوية تظل تحلم بوالدها الذي يمثل مرفأ الأمان بالنسبة إليها، ذلك الوالد الذي افتقدته منذ طفولتها ولم يستطع زوج والدتها الغريب أن يحل محله في وجدانها[2].

وعلى الرغم من تلك المعاناة فإن الحياة تظل «جديرة بأن تعاش»[3]، على حد تعبير الراوية؛ لأن معنى الحياة لا يرتبط بالضرورة بطبيعة العلاقة بين الأرواح والبشر، بل يمكن أن تستمد تلك الحياة معناها من علاقة الناس بالأشياء التي لا تخلو من نبض:

«رائحة التراب الذي تنضحه عمتي كل صباح في حوش بيتها الجبلي، في نعومة ثمار البيذام الأحمر وبهائه في كفي حمد الخشنتين، في اللحظة التي ارتعش فيها جسدي بالحمى والتشنج فانكشفت أنوار خفية للروح، في ستار الكعبة الأسود وقد تشبث به الباكون»[4].

ذلك ما تفصح عنه الرواية وهي تبحث عن القشة التي تشدها إلى الحياة على إثر تصدع العلاقة بينها وبين ذلك الموظف الذي تخلى عنها كي يتزوج ابنة عمه بحسب ما تفرض العادات والتقاليد الاجتماعية.

وإضافة إلى الأشياء الصغيرة التي يمكن أن تمنح الحياة معنى في رأي الراوية، تأتي الفكرة أو القضية التي يمكن أن تقلب حياة المرء رأساً على عقب وتمنحها معنى قوياً.

إن «مي» أخت الراوية في هذه الرواية تصبح مهووسة بمدرّستها «ليلى» في فترة المراهقة، فتسقط في وهدة العبث والضياع، وتقف على حافة الجنون، ولكنها ما تلبث أن تخرج من أزمتها الوجودية بالتمسك بحبل «الفكرة» أو «القضية»:

«سقطت مي في حمى الشغف، ولكن شغفها كان الفكرة، احتوتها الفكرة فاشتعلت بها، لم أدرك أبداً السواقي التي تمد نهرها الهادر، لم أعرف منابعها السرية، ولكنها آمنت بقضية»[5]؛ النضال ضد الظلم والعدوان الأجنبي على الأمة العربية، وخاصة في فلسطين.

---

(1) جوخة الحارثي: منامات. ص 8

(2) الرواية. ص 67

(3) الرواية. ص 104

(4) الرواية. ص 104

(5) الرواية. ص 110

ونلفت النظر هنا إلى أن الجمل المحصورة بين هلالين في هذه الفقرة كانت للراوية التي شغلت بأزمة شقيقتها «مي».

هذا عن مضامين هذه الرواية، أما عن القيم الفنية والجمالية فإننا يمكن أن نثمنها من خلال العناصر الآتية:

1 - البناء:

يتسم هذا العمل بالتفكك؛ لأن أحداثه تأتي في سياق استرجاع نتف من الماضي، وهي النتف التي لا تشكل قصة متنامية ذات حبكة، على نحو ما نرى في الرواية الكلاسيكية.

كما أن الكاتبة تخرج أحياناً على سياق المتن الروائي فتصدّر فصول روايتها بعتبات تتناص مع ذلك المتن، على نحو ما فعلت في الفصل الرابع الذي صدرته بالنص الآتي:

«واهاً لنفس مُنيت بهوى شديد، ورميت عن مدى بعيد، وفتنت بقلب عميد، وفطنت لقائد شريد، حتى شاهدت في اختلاف شكولها، واختلاف انقطاعها ووصولها، معارف حال في مناكر أخرى، بين ظن موسوم بيقين، وعلم مرسوم بتلقين، ورأي مخوض في الأهواء، وعيب مقوض للأكناف والأرجاء»[1].

والكاتبة لا تحيل على المصادر التراثية التي تقتبس منها مثل هذه النصوص التي تصدر بها مفاصل روايتها، علماً بأن تلك النصوص تظل متناغمة فكرياً مع مضمون الرواية.

ويبدو أن الكاتبة حريصة على توظيف تلك النصوص التراثية في بناء روايتها إلى حد بعيد، ولو كان ذلك يمارس تأثيراً سلبياً في بناء عملها.

ففي أحد مفاصل هذه الرواية تريد الكاتبة أن توظف نصاً شعرياً يتمثل في بيتين شعريين، وهما البيتان الآتيان:

«قلوب العاشقين لها عيون ترى ما لا يراه الناظرونا

وأفئدة تطير بغير ريشٍ إلى ملكوت رب العالمينا»(5)

ولكنها تورد هذا النص عشوائياً بوصفه نصاً مدوناً بخط الجارة «شمسة»، وهو ما يخرجه تماماً من سياق السرد، ويضعه في خانة الحشو النافل الذي يمكن أن نسقطه دون أن يتأثر

(1) الرواية. ص 15

بناء الرواية.

2 - اللغة:

لغة الكاتبة في هذه الرواية لغة قاموسية في جملتها، تمتح من جماليات الأساليب العربية الكلاسيكية، وهو ما يتراءى لنا في جزالة اللفظ، وفي تكلف السجع، فضلاً عن التصنع والتلاعب باللغة، على نحو ما يتراءى لنا في الفقرة الآتية التي تتعمد الكاتبة الإكثار من ترديد حرف الخاء فيها:

«الأرض.. الحياة.. مخيفة مخالبها المخبوءة في خبء من السماوات وخبء من الأرض، خائنة خوانة وإن خبت فستخب من رماد الخب وماء الخوابي، خلا بي مخلبها فخيل إلي أنفي خيلائه لخبرا، وحين خبرت ما خفي كان قد أخنى على الدهر»[1].

أو على نحو ما يتراءى في الفقرة الآتية التي يكثر فيها ترديد حرف الدال:

«أحمل دلوي على رأسي الدنف، المتدله بالدرب الداني، المنادي بالدنو، وبدلوي الدم الفاسد، يدمدم ليدفع الدانة، ويدنيها من دبيب الدنس، ويدلي دموعها في دنيا الدنايا»[2].

إلا أن هذا التصنع يظل محدوداً في الرواية، وكانت الكاتبة تتعمد اللجوء إليه رغبة في تنويع الأساليب وتأكيد براعتها اللغوية.

كما يطغى على هذه الرواية الأسلوب الإنشائي الذي يستهدف التعبير أكثر مما يستهدف السرد والتحليل.

ومن نافل القول أن نشير هنا إلى أن الخطاب الروائي لا يحتمل مثل هذه الصنعة الأسلوبية التي تمارس تأثيراً سلبياً في النسيج اللغوي، بله البناء ونمو الأحداث.

وقد كان الحوار في هذا العمل حواراً متجانساً لا يراعى فيه التفاوت بين مستويات شخوص الرواية من حيث الأبعاد النفسية أو الثقافية أو الاجتماعية.

3 - التداعي الحر:

وظفت الكاتبة هذه التقنية في سياق الاسترجاع الذي كان يطغى على أسلوب السرد؛

---

(1) الرواية. ص 62

(2) الرواية. ص 80

فالروايـة كانـت تنتقل من ذكرى إلى أخـرى، ومن موضوع إلى آخر، والأفـكار كانت تتداعى في ذهنها بحرية مطلقة:

«دخـل زوج أمـي ذلك اليوم هـذه الغرفة الصفراء في بيته، دخلها لظـرف ما، ارتبكت وهو ينظر إلى صورة أبي على المرآة، الصورة التي رأى فيها صديق المرج، تأملها زوج أمي بوجع، جرحتـه، انتشـيت، قال بصوت لـم أسـمعه من قبل: «لقد أعطته كل شـيء، ولـم تمنحني حتى طفـلاً واحـداً». الريشـة الزرقاء تغادر الطائـر المنقوش علـى أباجورة صينية، الريشـة الطويلة تذهـب فـي رحلة طويلة ولا تعود. الصـورة التي لم تنتقل من يد ليد كانـت لذراع خالي حول الكتف العاري للتايلندية السـمراء، عشـرات النجوم اللامعة تتناثر على الأرض، تصنع شـبكة للصيـد، وتصيد مـن تحب لترفعه إلى السـماء، ومن تحب، من يحب؟ قالـت رفيقتي التي لم تعـد رفيقتـي: «أنت تمثلين»، وحين حُمِلت مغشـيا عليّ، لم تمش فـي جنازتي، وحدي كنت بين السماء والأرض، وحدي أرى الجبل، وقال الرجل الذي لا أنساه: «أنت مجنونة»، وقتلته مراراً في الحلم دون قود، ثم عرفت، إنه على صواب، الشـجرة ذات الأغصان والفروع الهشة تدعوني بدأب من النافذة»[1].

إن الراويـة هنـا تنتقل من موضوع إلـى موضوع، ومن موضوع إلى ذكـرى؛ إذ بدأت بزوج أمهـا، ثم انتقلـت إلى صورة والدها، ثم انتقلت إلى الريشـة الزرقاء المرسـومة على المصباح الكهربائـي الصينـي، ثم انتقلت إلى صـورة خالها والنجـوم المتناثرة في السـماء، ثم تذكرت جملة لرفيقتها وتذكرت موقفاً في حياتها لحظة وقعت مغشـياً عليها، كما تذكرت كلمة لذلك الرجـل الـذي تعلقت بـه، ثم وقفت عند فرع الشـجرة الذي كانـت تتأمله مـن النافذة، وهكذا دواليك.

وما من شك في أن تقنية التداعي الحر في هذه الرواية تعد تعبيراً عن تشظي الوعي وانفلاته وتمرده على المنطق؛ فالحياة بالنسبة إلى الراوية لم تعد معقولة، ولذلك تحاول أن تلتمس لها معنى في الأشياء الصغيرة على نحو ما رأينا من قبل.

4 - توظيف الحلم:

تهتـم جوخة الحارثي في هـذه الرواية اهتماماً خاصاً بتوظيف الحلـم، وهو ما يبدو لنا من

---

(1) الرواية. ص 87

عنوان الرواية «منامات» حتى آخر فصل من فصولها.

تستهل الكاتبة روايتها بحلم الراوية بوالدها الذي كان يطارده شبحها، فتومض «دشداشته» البيضاء «وتختفي كآخر نجمة في الأفق»[1]، وتنهيها بحلم الراوية كذلك:

«على مصطبة عالية كنت شبه جالسة، مشغولة بمباذل صغيرة، وحين سمعت صوته، لم أعد أرى النافذة الكبيرة المواجهة والسلالم الجانبية، رأيت صوته واضحاً وارتعشت، بقيت عيناه معلقتين في الفضاء، تنظران إلي بتمعن، ثم ذهبتا وذهب الصوت، كم تمنيت أن أبكي، ولكني استيقظت.

أتلك البداية أم النهاية؟ البدايات حلم، والنهايات حلم آخر»[2].

وقد كانت هذه الأحلام في جملتها معبرة عن توق الراوية إلى الحماية والأمان في عالم يتسم بالفظاظة والزيف والرعونة، كما كانت معبرة عن مدى تفتت الوعي وتناقضه مع الواقع.

5 - **الفضاء:**

إذا كانت اللغة في هذه الرواية مثالية لا تعكس الثراء اللغوي الواقعي أو الاجتماعي، كما رأينا، فإن الفضاء فيها لا يخلو من الألوان التي ترصد ملامح الواقع المحلي في عمان.

ويمكن أن نتمثل في هذا المقام ببعض العينات التي تؤنسنا إلى ذلك.

إن الكاتبة تحرص على وصف الفضاءات التي كانت تجمع بين الراوية وعشيقها، كأن تصف المقاهي والمطاعم التي كانت تجمعهما، وذلك بأسلوب يميز تلك الفضاءات عن غيرها من الفضاءات.

«في المطعم الشامخ على كتف جبل، الطاولة تلاصق الزجاج الذي يكشف المدينة، والأضواء تتكسر على الصحون المنقوشة بالذهبي والكؤوس اللامعة، وروحان لا تصدّقان كل هذا الفرح، وصمت فيه أعظم الأصوات، المدينة تحتهما، وكل هذا صنع لأجلهما»[3].

فمن خلال هذا الوصف تميز الكاتبة ملمحاً من ملامح فضاء مسقط الجبلية.

* * *

---

(1) الرواية. ص 5

(2) الرواية. ص 108

(3) الرواية. ص 67

وأيـاً مـا يكون الأمر؛ فالذي نخلـص إليه أن الرؤية والأداة في هذه الرواية تشـكلان تجربة ناضجة للكاتبة العمانية جوخة الحارثي، على الرغم من كونها باكورة تجاربها الروائية.

* * *

النزوع العجائبي في رواية «حفلة الموت» لـ «فاطمة الشيدي»

يمكــن تعريف العجائبــي بأنه لحظة مواجهة حدث خارق يناقـض قوانين الطبيعة الفيزيقية وقوانين المنطق أو العلل، ويتراءى لنا العجائبي في السـرد الأدبي في التردد بين الحقيقة وبين الخيـال؛ «ففـي عالم هو بالفعـل عالمنا، ذلك الذي نعرفه، بلا شـياطين، ولا (سـلفات)، ولا (هامات) تمص الدماء، يقع حدث لا يمكن أن يفسر بقوانين هذا العالم المألوف نفسه، وعلى مـن يـدرك الحدث أن يختار أحد الحلين الممكنين: إما أن الأمـر يتعلق بخداع للحواس ناتج عـن الخيـال، فتبقى قوانين العالم علـى حالها، وإما أن الحدث وقع حقـاً، فهو جزء مدمج في الواقـع، غيـر أن هذا الواقع محكـوم بقوانين مجهولة من طرفنا، فإما أن الشـياطين وهـم، كائن متخيل، وإما أنه يوجد فعلاً، مثل الكائنات الحية الأخرى تماما، مع تحفظ، وهو أن المرء نادراً ما يلقاه»[1].

وكما سنرى فإن الكاتبة العمانية «فاطمة الشيدي» في روايتها «حفلة الموت»، تلجأ إلى هذا الحل الأخير، فتحاول أن تقنع المتلقي بأن الجني الذي كان يسـكن جسـد «أمل» بطلة الرواية موجود حقيقةً، وهي تستعين بـ «العالم الروحاني» الذي يؤكد تلبسها «ببعض الأرواح»[2] التي خرجت من جسـدها لبرودتـه لحظة مصارعة الموت؛ لأنها تخاف من القبر وتحب الأجسـاد الأكثر دفئًا[3].

ولا نسـتغرب عندمـا تقبـل كاتبة عمانيـة، مثل «فاطمة الشـيدي» على كتابة هـذا اللون من السـرد الذي انتشـر في أدب أمريكا اللاتينية فـي الثمانينيات من القرن العشـرين، وخاصة في أعمـال «ماركيـز» و«بورخيس» و«أمادو»؛ ذلك أن الثقافة الشـعبية العمانية الزاخرة بالعجائبي تزودها بالمادة السـردية الضرورية لكتابة هذا اللون الأدبي الذي يغدو مستسـاغاً في أوسـاط المتلقين. وقد سبق لكاتب عماني آخر أن جرب كتابة هذا اللون الأدبي، وهو «سعود بن سعد

---

(1) تزفيتن تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي. ترجمة الصديق بو علام. دار شرقيات للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. القاهرة 1994 ص 43 – 44

(2) فاطمة الشيدي: حفلة الموت. دار الآداب. الطبعة الأولى. بيروت 2009 ص 151

(3) يرجع إلى الرواية. ص 152

المظفر» في روايته «المعلم عبد الرزاق»[1].

وأياً ما يكون الأمر، فإن مؤدى رواية «حفلة الموت» أن الفتاة العمانية «أمل» النزوية (نسبة إلى نزوى) ابنة الأمة «الزنجبارية» تغفو يوماً فتجد نفسها مندمجة بكائنات شبحية من الجن التي تسكنها، وتستلف صوتها وجسدها منذ يفاعتها، وتظل مهيمنة عليها بعد تخرجها في قسم علم النفس بجامعة البحرين وتعرفها إلى الشاب «أحمد الريان» البحريني الذي أحبها وعرض عليها الزواج، وتعود إلى «نزوى» كي تعمل في مشفى للأمراض النفسية في «مسقط»، ثم تسافر من جديد إلى «لندن» كي تواصل دراساتها العليا وتتواصل مع «أحمد» بوساطة الرسائل الإلكترونية، وتتفق معه على الالتحاق بها حتى يتزوجا، وعندما يحضر نفاجأ بها تحتضر في مشهد درامي عجائبي؛ لأن الكائنات الشبحية التي كانت تسكنها كانت ترفض زواجها وتريد الاستئثار بها.

وبعد معاناة ترقد «أمل» في المشفى فاقدة الوعي طوال ستة أشهر ونيف، وييأس «أحمد» وسائر الأطباء من عودتها إلى الحياة، ولكنها تستيقظ من سباتها الأبدي فجأةً في معجزة أذهلت أطباءها.

ويحدّثها أحد الأطباء عن حالتها الغريبة التي عجز العلم عن تفسيرها قائلاً:

«قبل أن نعتقد أنك مِتّ فعلاً، كنت تمرين بحالات تشبه الصرع، نسمع من جسدك شبه الميت أصواتاً متداخلة، فأحضرنا لك طبيباً نفسياً، وعالماً روحانياً، الطبيب قرر أنك تعانين من فصام في الشخصية، وأعطاك بعض الأدوية.

أما العالم الروحاني فقال إنك كنت متلبسة ببعض الأرواح، وكان ذلك الصراع ليخرجوا منك لبرودة جسدك في حالة تصاعده نحو الموت، وقرأ عليك بعض الأدعية ليخرجوا بسلام، لم يصدقه أحد طبعاً، تعرفين، مثل هذه الأشياء لا تصدّق هنا»[2].

وإذا كان الواقعيون السحريون الذين يوظفون الخامات السردية العجائبية يصدرون في أعمالهم عن عنصر واقعي وعنصر عجائبي يتصاقبان ويمتزجان كي يعبرا عن رؤية مزدوجة متكاملة، على نحو ما يتراءى في سائر الأعمال الروائية التي تنحو هذا المنحى[3]، فإن الكاتبة

---

(1) سعود بن سعد المظفر: المعلم عبد الرزاق. مطابع النهضة. الطبعة الأولى. عمان 1989

(2) الرواية. ص 151

(3) يرجع إلى كتاب الدكتور الرشيد بو شعير «أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية». دار الأهالي. الطبعة

تبـذل جهداً كبيراً من أجل نسـج مثـل هذه الرؤيـة المزدوجة المتكاملة دون جـدوى؛ وهو ما يحتاج إلى شيء من الإيضاح.

فالكاتبـة تحـرص على الاتـكاء على العنصـر العجائبي الـذي يتراءى في قصـة «أمل» مع الأرواح العجيبة التي كانت تسكن جسدها، والعنصر الواقعي الذي يتراءى فيما يأتي:

1 - إن الكاتبة تنبش في ذاكرة المكان بعمان كي تستحضر الماضي التاريخي للعلاقات الاجتماعية بين العبيد الذين كانوا يستوردون من «زنجبار» وبين الأحرار من سكان عمان، وذلك من خلال قصة والدة «أمل» التي كانت أَمَة زنجبارية سوداء اغتصبها شيخ القبيلة الهرم، ثم تزوجها وهي في سن أبنائه، ولذلك فإن «أمل» تحمل عقدة لونها الأسمر، وتكنّ حقداً دفيناً على ذلك الوالد الذي نسبها إليه فكان «سيداً وسجاناً وقاتلاً»[1] بالنسبة إليها، لأنه كان يتخذ كل التدابير كي لا تنجب والدتها شقيقاً لها يقاسمها وحدتها.

مـن هنـا نرى «أمل» تحاول جاهدة أن تعوض والدتها عـن معاناتها بعد موت والدها الذي تصفه بالجلاد:

«سـأرمم الخيبـات الموغلة عميقاً في جذر روحك، وأسـعف الهزائـم المباركة في عمرك لتكوني سعيدة، فجلادك رجل..

وكل أولئـك الشـامتين سـيكونون أقل شـأناً منك، سـأهبك كل ما تتمنين مـن ذهب ومال وملابـس لتكونـي السـيدة التـي تسـتحقين، ولتكونـي الأعلـى مـن سـيدات الأرداف الثقيلة والعائلات العريقة زوجات أبي الملعونات مثله، واللواتي جعلنك دونهن قدراً، وملأن عمرك بالكيد والبغضاء والفتن، وأنت سيدة الصمت البليغ»[2].

وعقدة العبودية لم تستحكم في أعماق «أمل» من تاريخ والدتها فحسب، وإنما استحكمت مـن خلال قصة علاقتها بـ «خالد» ابـن عمها الذي كان يبادلها حباً بريئاً في طفولتها المراهقة، بوصفـه أول ذكـر تقع عينها عليه، وتلاعبه في الواحات والأفلاج، ولكن نسـاء العائلة اللواتي كـن يخططن لـزواج خالد من إحدى بنـات الحرائر، يكدن لـ «أمل» كـي يبعدنها عن «نزوى» وعـن «عمـان» كلها بحجة الدراسـة في البحرين، وهي «سـابقة غريبة بخروج فتـاة من العائلة

الأولى. دمشق 1998

(1) الرواية. ص 83

(2) الرواية. ص 80 - 81

للدراسة خارج البلد»[1].

أما «خالد» «صاحب الشهادة الإعدادية والبيت الكبير والسيارة الفارهة»[2] الذي كان «حبها الأول»[3] فقد تخلى عنها لضعف شخصيته وخضوعه لعادات القبيلة ومواصفاتها، وتزوج من «ليلى» ابنة عمه الأقل حظاً من النباهة، التي كانت تعيّرها بأمها.

2 - تحرص الكاتبة على وصف واقع المرأة ومكانتها في المجتمع وعلاقتها بالرجل وصفاً لا يخلو من حدة وثورة ومرارة:

«النساء الأرخص من البقر الموجود في المزرعة؛ لأن الأخيرات أكثر نفعاً، والشهوات الطافحة على الوجوه اللزجة المتهدلة اللحى كعلامات للتقوى والصلاح، والعيون المتحفزة للخطيئة فور خروجها من المسجد، والنساء المتعددات الراضيات بدور الجواري، الراقصات على الأسرة طوعاً أو كرهاً أو بلا موقفية، المنتظرات للدور كل ثلاثة أو أربعة أيام بقناعة وإيمان»[4].

وما ندري إذا كان لمثل هذا الوصف الغاضب علاقة بعقدة العبودية التي كانت «أمل» تعاني منها، أم أنها كانت رفضاً موضوعياً واعياً وثقافياً وحضارياً لمكانة المرأة ودورها في المجتمع؟!

كما أن الكاتبة تنتهز فرصة عمل «أمل» في مشفى الأمراض النفسية كي تصف علاقات العمل المختلفة، ونظرة الرجل إلى المرأة العاملة بوصفها أنثى مشتهاة لا بوصفها زميلة أو صديقة[5]، بل إن بعض الموظفين في المشفى لم يكونوا يتورعون عن استغلال النساء المريضات والاعتداء عليهن، كما فعل «غسان» الذي دخل غرفة مريضة شابة ذات ليلة وحاول اغتصابها[6].

3 - تصف الكاتبة العرب في لندن من خلال عيني «أمل» بأسلوب ينضح سخرية:

---

(1) الرواية. ص 88

(2) الصفحة نفسها.

(3) الصفحة نفسها.

(4) الرواية. ص 90 - 91

(5) يرجع إلى الرواية. ص 96

(6) يرجع إلى الرواية. ص 98

«هـا هم أبناء الخليج، أبناء الصحـراء والنفط، أبناء الجوع، خلعـوا عماماتهم وخلعوا قيم وأخـلاق البدوي الجميل الذي يسـكن دواخلهم، وتبجحوا بالشـورت والفانيلة كعلامة على التقدم، يعربدون بين البارات والنساء الأرخص من لذة»[1].

وفـي مقابـل صورة العربي الذي يتخلى عن هويته في لندن تقدم لنا الكاتبة الصورة المثالية لبطلـة روايتها التي ظلت محافظة على قيمها الشـرقية؛ لأن «حضـارة الآخر» لا تغريها إلا بما تقدمه لها «من عون»[2] علمي.

4 - تصف الكاتبة مظاهر التغير الذي طرأ على قيم المجتمع العماني من خلال الحوار الذي كان يدور بين «أمل» وبين والدتها، ويكفي في هذه العجالة أن نسجل موازنة والدة «أمل» بين الماضي والحاضر:

«القلوب تغيرت يا أمي، الأول كانت اللقمة اللي لواحد تكفي ألف، والحب يعمر القلوب، والجماعـة كأنهـا فـرد، والخير خيرهم والشـر لغيرهم، واليوم زاد الحسـد يا بنيتـي، والحقد، والظلم، والغيبة، والنميمة، وأول يا حبيبة ما حد يقول أنا مسـلم، بس تشـوفي أفعال المسـلم، واليوم الجميع يتاجر بالإسلام»[3].

ونلفت النظر هنا إلى أن الكاتبة لم تستطع أن ترصد مظاهر التحول الاجتماعي والاقتصادي بعمق، وإنما اكتفت بالتلميح إلى ما طرأ على الجوانب الأخلاقية والدينية، والذي يشفع لها أن هذه «التيمة» تأتي على هامش السياق العام للرواية.

كما نلفت النظر إلى الاضطراب في رؤية الكاتبة؛ فهي تدين علاقات العبودية في المجتمع ماضياً، ولكنها في الوقت ذاته ترفض العلاقات الاجتماعية الراهنة، فكيف يمكن الانحياز إلى الماضي انحيازاً رومانسياً وإدانته واقعياً في آن واحد؟!

وأياً ما يكون الأمر، فإذا كان العنصر العجائبي في الرواية يستهدف إدهاش المتلقي وإقناعه بإمكانية احتكاك البشـر وتعايشـهم مع الجـن والأرواح الغريبة (وهو ما تومـئ إليه الكاتبة في عتبة «رولان بارت» التي صدرت بها روايتها: «بالإمكان أن نقرأ توافه الحياة اليومية بطريقة أو

---

(1) الرواية. ص 102

(2) الرواية. ص 103

(3) الرواية. ص 135

بأخـرى، مليئة بكل أصناف المعاني المهمة»)[1]، فـإن العنصر الواقعي يظل قلقاً ومنفصلاً في دلالته وبنائه عن ذلك العنصر.

ولعلنا نسـتأنس لهذا التلاحم المنشـود بيـن العنصر العجائبي والعنصـر الواقعي في رواية «خريف البطريرك» لـ «ماركيز».

ففـي «خريف البطريرك» تضخـم أكاذيب «الجنرال» الدكتاتور المسـتبد إلى حد العجائبية حمايـة لسـلطته، ومن هنا نراه يوهم الرعية السـاذجة أن الرصـاص كان يخترق «الجنرال» من الخلـف دون أن يجرمـه[2]، وأن أسـنانه نمـت مـن جديـد بعد أن بلـغ قرنًا ونصـف القرن من عمره[3]، وأن أمه «نبدثيون ألفاراد» حملت به وأنجبته دون أن يمسـها بشـر[4]، وبما أن الشعب لم يكن يفرق بينه وبين شبيهه «باتريسيو»، فإنه يعلن عن موت «الجنرال» ويدنس وتقام مراسيم الحـداد الوطني، ثم يظهر فجأة أمام الشـعب موهماً إياه أنه بعث حيـاً، وأنه أقوى من الموت، حتى يحكم قبضته على شعبه المغلوب على أمره، ويرهب مناوئيه من العسكريين الذين كانوا يتربصون به[5].

وفـي ظنـي أن الكاتبة لم توفق في الربط بين الواقعي وبين العجائبي لكونها أرادت أن تقنع المتلقـي بعالـم الأرواح الميتافيزيقـة، خلافاً لماركيـز الذي كان يحرص علـى فضح ألاعيب «الجنرال».

ولقـد كانت «أمـل» بطلة الرواية هي التي تسـرد الأحداث بضمير المتكلـم، ولكنها أحياناً تسـرد بضمير الغائب، وأحياناً أخرى تسـرد بضمير المخاطب، وخاصة في الفقرات المتصلة بوالدتها.

ويتخلل السـرد حـوار بالفصحـى وبالعامية، وهو ما أربـك لغة الكاتبـة وأدى إلى اختلال إيقاعها.

ويمكن أن نسـتأنس هنا بفقرات من الحوار الذي يدور بين «أمل» وبين صديقتها «أحلام»

(1) الرواية. ص 7

(2) غابرييل غارسيا ماركيز: خريف البطريرك. ترجمة محمد علي اليوسفي. دار الكلمة. الطبعة السادسة. بيروت 1988 ص 47

(3) يرجع إلى الصفحة نفسها.

(4) يرجع إلى المصدر نفسه. ص 48

(5) يرجع إلى المصدر نفسه. ص 28

التي كانت تشكو من تغير حال زوجها:

«- أحلام شنو فيج؟ أشعر أن بريق عينيك الماسيتين ينطفئ يوماً بعد يوم، وضحكتك لم تعد باللون ذاته، كل شيء فيك يبدو كمصباح قديم يشتعل بحكم العادة.

تعالي اجلسي، كلميني عنج، كيف الحياة وياج، شلون وضعج وحياتج، كيفه خالد، إن شاء الله زين وياج.

وما جاء اسم خالد، حتى شعرت بغصة واسعة اشتعلت في جوفها، وصارت تتمدد بوجع داخلها، لتتمركز حيث الروح تماماً، وكأني طعنتها في مساحة مجروحة سلفاً.

ابتلعت ريقها، وابتلعت معه حسرتها الطويلة

- أنا زينة، زينة وايد يا أمل، ألا ترين؟ لازلت أحتفظ بهذه الابتسامة (قدري الجميل كما وصفه زوجي يومها) فهي التي أوقعته في شباكي كما يدعي! كما أنني أم طيبة لطفلين، وأعيش، أتنفس، وأستمر في الأكل والشرب والحياة والعمل، ربما يحتاجني زوجي ليلاً حين تتعالى رغبته لأطفئها؛ فالرجل لا يعنيه أكثر من جسد يطفئ فيه رغبته كمنفضة يطفئ فيها سيجارته»[1].

فمن خلال هذا الحوار يتضح لنا أن الكاتبة تخلط بين اللهجة الخليجية المحلية وبين اللغة الفصحى خلطاً عجيباً، ولو تبنت العامية أو الفصحى في كل حواراتها لكان ذلك أفضل وأكثر إقناعاً وأكثر تعبيراً عن شخوص الرواية.

وفي ظني أن الكاتبة لجأت إلى هذا الخلط اللغوي في الحوار لحرصها على الواقعية أو الخصوصية من جهة، وإحساسها بعجز العامية عن التعبير عن بعض المعاني والخلجات النفسية، من جهة أخرى.

ومع ذلك، فإن الكاتبة استطاعت أن تحقق خصوصيتها الأسلوبية في النزوع البصري، وهو ما يحتاج إلى وقفة قصيرة.

فالكاتبة كانت تسرد بعينيها أكثر مما تسرد بلسانها؛ وهو ما يتراءى لنا في رسم الكلمات بصرياً للتعبير عن التأثر أو الضيق أو الإعجاب أو الإلحاح أو الإصرار، وما إلى ذلك مما يعتور نفوس الشخوص في مواقف الرواية، على نحو ما يطالعنا في الجمل الآتية:

(1) الرواية. ص 106 - 107

- «هل يمكن أن أعقد أصابعي بأصابع الانتظار بعد كل هذا الوجع؟

لااااااااااا»[1]

- «ولماذا يتبعني عديّم[2] القط الأسود الذي يقفز فوق كل شيء حتى يصل إليّ ويجلس بين يدي ويهدأ، وقد لا يراه سواي؟

لماذااااااااااا»[3]

- «ساعدني لأغضب، لأحطّم الأشياء القريبة، أو أرتطم بالجدران، حرااااااااام كل هذا»[4].

- «فلِمَ رحلتِ؟... لم يا أمييييييي؟»[5].

- «حقيييييييير. تااااااااااافه.. لقد أحببته، أهديته روحي، الآن ليس لي سوى جسد ميّت ودموع جافّة»[6].

- أهوي أتساقط كأني أ..م..و..ت..» [7].

ولعل الكاتبة في مثل هذا الرسم اللفظي البصري قد أفادت من تجربة الشعراء الحداثيين الذين كانوا يوظفون هذه التقنية في أشعارهم، على نحو ما فعل الدكتور علي جعفر العلاق في ديوانه «أيام آدم»، حيث يعبر عن حركة السقوط في هذا المقطع بهذا الأسلوب:

«رجلٌ يلتَمُّ،

ينمو،

ي

ت

ش

---

(1) الرواية. ص 39

(2) اسم يطلق على الإنسان الذي يأخذه السحرة ومن ثم يعود إلى الحياة (الرواية. ص 34)

(3) الرواية. ص 34

(4) الرواية. ص 72

(5) الرواية. ص 83

(6) الرواية. ص 113

(7) الرواية. ص 139

ظ

ى»[1]

ويطالعنا هذا النزوع البصري بأسلوب الكاتبة في بناء الجملة كذلك، من مثل هذه الجمل:

- «ضحكاتهن السائلة بعذوبة»[2].
- «تمكث عند ناصية قلب ما»[3].
- «زمن مطاطي كان أكثر مما ينبغي يمر»[4].
- «مساحة الصمت التي نمت داخله»[5].
- تقفز أرواحنا خارج ثيابنا المطرزة بالمواربة»[6].
- «الفرح يقرض عزلتي الآثمة»[7].
- «الصمت الذي يتصدر الموقف كوحش يطبق فكيه على روحي»[8].
- «بدأ العشق يتعتق في روحينا دماً يجري في العروق»[9].
- «لقاءاتنا المخضبة بالفتنة والصمت»[10].
- «غابات من الحزن»[11].
- «كنت أحاول الاحتفاظ بأحمد، كما يحاول الغربال الاحتفاظ بالماء»[12].

---

(1) الدكتور علي جعفر العلاق: أيام آدم. دار كنعان. الطبعة الأولى. دمشق 2008 ص 51
(2) الرواية. ص 39
(3) الرواية. ص 39
(4) الرواية. ص 41
(5) الرواية. ص 46
(6) الرواية. ص 46
(7) الرواية. ص 46
(8) الرواية. ص 47
(9) الرواية. ص 48
(10) الرواية. ص 51
(11) الرواية. ص 53
(12) الرواية. ص 53

- «هذا الرأس الذي ينخره الوهم»[1].
- «تباً للألم كيف يبني أعشاشه في قلوبنا الصغيرة»[2].
- «فالغربة بيتي الذي أحمله على ظهري كبيت السلحفاة»[3].

تحرص الكاتبة في بناء جملتها، كما نرى، على التعبير عن المجردات بالمحسوسات، وكأنها شاعرة تفجر اللغة باحترافٍ عالٍ.

وقد وظفت الكاتبة بعض تقنيات الرواية المعاصرة توظيفاً موفقاً، مثل تقنية تيار الوعي والارتداد، كما بنت أحداث روايتها بناء أفقياً أكثر منه عمودياً، وهو ما يطالعنا بوضوح في رصف قصص وحكايات عن زملاء «أمل» في المشفى، وعن صديقاتها اللواتي أخفقن في زواجهن وعلاقاتهن العاطفية في لندن[4]، وهي قصص وحكايات تعدّ من قبيل الحشو الذي يكسر وحدة الخط الروائي.

وإذا كان كسر وحدة الخط الروائي وتواصله قد أصبح مألوفاً في الرواية المعاصرة، فإن الكاتبة لم تستطع أن تضع القارئ في هذا البناء الذي يوحي بحشد أحداث عشوائية بغرض رصف أوجاع نماذج نسوية لا علاقة لها بالحدث الرئيس في الرواية.

كما أن الكاتبة لم تهتم كثيراً ببناء الفضاء أو الحيز، على الرغم من أهميته في الإيحاء بهواجس «أمل» بطلة الرواية، ولاسيما أن عمان تزخر بالتراث المعماري المدهش الذي يطالعنا في القلاع والحصون التاريخية.

***

وأياً ما يكون الأمر، فالذي نخلص إليه أن فاطمة الشيدي في «حفلة الموت» تزاوج بين تيمات عجائبية وبين تيمات واقعية، ولكنها لم تستطع أن تؤالف بين هذه التيمات على نحو ما يطالعنا في أعمال كتّاب الواقعية السحرية.

وقد جاء البناء مفكّكاً، والأسلوب بصرياً، يتخلله حوار مزيج من اللهجة المحلية واللغة الفصحى.

---

(1) الرواية. ص 53
(2) الرواية. ص 70
(3) الرواية. ص 101
(4) يرجع إلى الرواية. ص 95، 96، 97، 98، 102، 106، 109، 111، 112، 113، 114

وفي نهاية المطاف فإن هذه الرواية تعد إضافة متميزة إلى الرواية العمانية خاصة، والرواية النسوية الخليجية عامة.

❋ ❋ ❋

بنية الفجيعة في رواية «السفر آخر الليل»
لـ «يعقوب الخنبشي»

يمكن تعريف «الفجيعة» بأنها «الحدث المؤسف الذي ينهي الصراع المحتدم بعد مواقف درامية متأزمة، وخاصة في المسرحية المأساوية. وليس من الضروري أن ينتهي الصراع بفجيعة تتمثل في موت البطل كما هو الحال في مأساة هاملت، ففقء أوديب لعينيه – مثلا – هو نهاية فجيعة لصراعاته، بعد أن اكتشف حقيقته كقاتل أبيه لايوس، وحقيقته كزوج أمه جوكاستا»[1].

وإذا كانت الفجيعة تشكل علامة بنيوية مائزة لنوع مسرحي معين يتمثل في «التراجيديا» فإن هذه العلاقة البنيوية يمكن أن توظف في أنواع أدبية أخرى، كالرواية، وهو ما يطالعنا في رواية «السفر آخر الليل» للكاتب العماني يعقوب الخنبشي.

وعلى الرغم من أن الكاتب لم يبتكر حبكة روايته على الأرجح، وإنما استقاها من ثقافته المقروءة أو المسموعة، لوجود نظائر لها في الأدب العربي المعاصر، فإنه بذل جهداً كبيراً ومثمراً من أجل تكييفها مع الواقع العماني المعيش وتقديمها بأسلوب مقنع وموهم بالصدق الفني والتاريخي؛ لأنه عمد إلى هيكل الحبكة الجاهزة، فكساه لحماً، وضخ فيه دماء الحياة في سياق تاريخي راهن، وفي حيز جغرافي معين، وفي خطة سردية محكمة، وعالم روائي متكامل خاضع لمنطق الواقع المعيش.

نقابل في هذه الرواية الموظف الحكومي المتواضع «أحمد» الذي يعمل في الوزارة آذناً في الفترة الصباحية، وبعد الظهر يعمل سائقاً لسيارة أجرة يرتزق من ورائها كي يعيل زوجته وأبناءه الثلاثة، فضلاً عن والده وأخيه الشاب «صالح» وأخته «عبير»، الذين كانوا يقيمون جميعاً في منزل شعبي ضيق.

ويصف الكاتب عمل «أحمد اليومي وسعيه الدائب من أجل تغطية المصاريف المرهقة التي تثقل كاهله، كما يصف مديره المثلي الشاذ الذي لا يتورع عن إغواء موظفاته وموظفيه من الشاذين جنسياً، كما يصف زميله «راشد» الذي كان يعاني اقتصادياً واجتماعياً ويحاول أن يهرب من واقعه المزري إلى شراب «الكولونيا» الرخيصة التي تغيب وعيه وتجحظ عينيه

(1) الدكتور إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. دار المعارف. القاهرة 1985 ص 177

المحمرتين الخاملتين.

ويقـع «أحمد» في حبائـل «طاهرة» إحدى زبوناته الخليعات اللواتي لـم يسـتطعن مواصلة دراساتهن لفقرهن أو لعدم قبولهن في الجامعات، فانحرفن وأصبحن راقصات في المجالس الخاصة.

يتلقـى «أحمـد» يومـاً مكالمة هاتفية من مخفر الشـرطة بغيـة مثوله للتحقيـق معه في تهمة قضائية مفاجئة له، وهي تهمة السفاح الذي أدى إلى حمل «طاهرة».

ويحـاول السـائق أن يدافع عن نفسـه أمام «الملازم علـي» ناكراً أبوته للجنيـن، فيفرج عنه مؤقتاً، ريثما تجرى التحاليل الطبية اللازمة التي تكون فيصلاً في هذه التهمة.

وبعد أيام تصدر نتائج التحليل المفاجئة التي تبرئ «أحمد» من تهمة السفاح، ولكنها تفجر قضية أخرى أكثر تعقيداً؛ ذلك أن نتائج تلك التحاليل تؤكد عقم «أحمد» بالمرة.

وتسـودُّ الدنيا في وجه السـائق، فيسقط مغشـياً عليه، ثم يتماسـك وينتفض كالثور الهائج، فيتوجـه إلـى منزله ويدفع زوجته على وجهها ويجرها من شـعرها منهـالاً عليها ضرباً وركلاً، وهو يسألها: «خبريني.. أولاد من..؟ خبريني وإلا قتلتك»[1].

وهنا نفاجأ بالزوجة تعترف وهي بين الحياة والموت بأن أخاه «صالح» هو والد الأبناء!.

***

إن الزمن الروائي في هذا العمل زمن متواصل وليس متقطعاً، وتسلسـله يخضع لقدر كبير مـن المنطـق الذي يحكمه من خـلال الأحداث المترابطة؛ فكل فعل مسـبب ينتـج عن الفعل الـذي يليـه، ففقـر الموظف «أحمـد» أدى به إلى العمل الإضافي على سـيارته، وعمله سـائقاً لسـيارة الأجرة مهد له السـبيل للاحتكاك بالمنحرفات في المجتمع والانغماس في التسـلية، والانغمـاس في التسـلية جعله عرضة لتهمة السـفاح، وتهمة السـفاح كانت تحتـاج في درئها وتفنيدهـا إلـى إجراء التحاليل الطبية التي تكشـف عن فجيعة مركبة: فجيعة السـائق في خيانة زوجتـه، وفجيعته في جهله بتلك الخيانة طوال سـنوات، وفجيعته في غَـدْر أخيه «صالح» به، فضلاً عن فجيعته في اكتشاف عقمه الذي لن يتيح له فرصة الإنجاب من زوجة أخرى.

وللأسـف فإن الكاتب لـم يسـتغل هذا الموقف الفجائي اسـتغلالاً روائيّاً أو دراميّاً فيحلل

(1) يعقوب الخنبشي: السفر آخر الليل. دار أزمنة للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. عمان (الأردن). 2007. ص79

أبعاد مأساته تحليلاً نفسياً عميقاً، بل اكتفى برصد ردود أفعاله السلوكية الفيزيقية على النحو الآتي:

«اخترق سامعه الخبر كالصاعقة.. تحولت الغرفة إلى ظلام دامس.. تجمد في مكانه، أحس برأسه يغوص ويغوص في هاوية سحيقة لا قرار لها..

كان كل شيء من حوله يدور ويدور.. ظلال قاتمة تحجب الرؤيا أمامه.. يتلاشى الوميض أمام عينيه شيئاً فشيئاً.. يختنق صوته.. يصارع البرودة العارمة التي تجتاح أطرافه.. يرتعش جسده النحيل.. يكابر للوقوف بضم ساقيه معاً، يتصبب عرقاً، يعلو زفيره، يحتبس ثم يتراجع.. يسقط مغشياً عليه»[1].

فمثل هذه النهاية تليق بقصة قصيرة أكثر مما تليق برواية؛ لأن التكثيف اللغوي، والجمل القصيرة المتوترة التي صيغت بالفعل المضارع الآني، مما يلائم طبيعة القصة القصيرة أكثر مما يلائم طبيعة الرواية أو التراجيديا.

ولكن هذه الخاتمة (القصصية) المكثفة لا تنفي البنية التراجيدية في هذا العمل بطبيعة الحال؛ فالفعل المحكوم بالسببية التي تفضي إلى الفجيعة المركبة يظل فعلاً تراجيديا لا يختلف عن الفعل في «أوديب ملكا» لسوفوكل، أو «هاملت» أو «عطيل» لشكسبير.

ولعل الفرق الوحيد بين بناء الفعل في «السفر آخر الليل» وبين بنائه في «أوديب ملكا» أو «هاملت» أو «عطيل» يتراءى في دور المتلقي؛ فالمتلقي في هذه المآسي الأخيرة كان عارفاً بملابسات الفعل التراجيدي، وحادساً بمصائر الأبطال التراجيديين، خلافاً للمتلقي في «السفر آخر الليل»، حيث يصدم بسلسلة من الأفعال غير المتوقعة التي تكشف شيئاً فشيئاً عن فجيعة إنسانية ومصائر مأساوية على غرار ما يحدث في التراجيديا الإغريقية أو التراجيديا الشكسبيرية.

***

ويبدو أن بنية الحبكة التراجيدية في هذه الرواية قيدت المؤلف إلى حد بعيد، وحالت دون تنمية الأحداث الأخرى الجانبية وتنمية شخوص الرواية الآخرين؛ فما من شك في أن كلاً من «شريفة» و«سالم» و«صالح» و«راشد» و«ماجد» و«طاهرة» يحتفظون بدوافعهم وقصصهم

(1) الرواية. ص 79

الخاصة التي عمل المؤلف على كتمها، قامعاً تطلعات المتلقي الفضولي المشروعة.

وعندما يسمح المؤلف لبعض هذه الشخوص الروائية بوصف ظروفها والتعبير عن دوافعها، على نحو ما سمح لـ «طاهرة» لا يفعل إلا بقدر مبتسر ومباشر، وهو ما يطالعنا في الفقرات الآتية التي تؤنسنا إلى هذا الرأي.

«تجاذبنا أطراف الحديث، وكأنهما يعرفان بعضهما منذ زمن، تارة عن السيارات، وتارة عن فرص العمل، أخبرته:

- أنا حاصلة على الثانوية العامة، وبنسبة 90%؛ لكنني للأسف لم أحصل على فرصة لدخول كلية أو جامعة.. يريدونا كلنا نجيب100%، ولو حصل ذلك يا ترى وين أيوديونا؟!!

تابعت حديثها بعفوية تامة:

- تصدق.. أخوي ما رضي يسفرني أواصل دراستي في الخارج؛ لأنه ما عنده شيء!، وسمعته أكثر من مرة يكلم أمي عندما يأتي لزيارتنا، عن مشاكل البنات اللي يدرسن في الخارج.. وما كتب عنهن في الإنترنت.. تصور حتى الجامعات في بلدنا.. تكلف أكثر من الجامعات في الخارج!»[1].

إن الكاتب يسمح هنا لـ «طاهرة» أن تفصح عن ظروفها ودوافعها إلى الانحراف، ولكن باختصار شديد لا يتكرر في الرواية، ولا يتكرر مع شخوص آخرين.

كانت لغة الكاتب تميل إلى المعجمية التي تتخللها بعض الصيغ المبتكرة، على نحو ما يتراءى في الصيغ الآتية:

- «بدت الشمس تمتطي الشروق، ورائحة الصباح المشبعة بالرطوبة تعم زجاج السيارة»[2].

- «كسرت رضية ذلك الوجوم»[3].

- «جعل يرقب خط التقاء السماء بهامة الجبال الرمادية التي تحيط به»[4].

وقد استخدم الكاتب اللهجة المحلية في الحوار، كما وظف بعض الأمثال الشعبية المحلية،

---

(1) الرواية. ص 20

(2) الرواية. ص 21

(3) الرواية. ص 45

(4) الرواية. ص 77

كقـول «أحمـد»: «اللي ما يودك لا تـوده وتمتحـن.. لا تمتحن تكتب حروز وطلمسـماه»[1]، وقوله: «العين بصيرة واليد قصيرة»[2]، وقوله: «بعده العرق في بيت الفوق»[3].

***

والذي نخلص إليه أن بنية الفجيعة في رواية «السفر آخر الليل» ليعقوب الخنبشي، تطالعنا في ترتيب الأفعال الروائية ترتيباً سـببياً مسـوغاً يفضي إلى سلسـلة من المفاجآت التي تصدم بطـل الرواية المسـحوق، كمـا تصـدم المتلقي، وهو مـا يجعلها محـاكاة لبنيـة التراجيديا في المسرح الإغريقي أو في المسرح الشكسبيري.

وقد حاول الكاتب أن يؤقلم حبكة روايته ويجعلها مقنعة من خلال العناية بتصوير الأجواء المحليـة ورصـد مظاهر التغير التـي طرأت على مجتمع المدينة العماني، سـواء ما يتصل منها بالقيم أم ما يتصل منها بالنسيج الطبقي الاجتماعي.

***

(1) الرواية. ص 61

(2) الرواية. ص 15

(3) الرواية. ص 27

أنماط السرد في رواية «حز القيد»
لـ «محمد عيد العريمي»

يعـد السـرد أهم عنصر يحدد طبيعة النـوع الأدبي الروائي معنى ومبنـى؛ فليس هناك رواية دون سـرد، هـذه الحقيقة يحاول كتاب الروايـة الجديدة أن يقفزوا فوقهـا باللجوء إلى وصف الفضاء والأجواء العامة التي يمكن أن تندرج بدورها في سـياق الآليات الإسـتراتيجية للسرد، ويمكن أن تعزل عنه على نحو ما نرى في الخطاب الروائي الواقعي الطبيعي.

وإذا كان السـرد عرضاً لحدث أو لسلسـلة من الأحداث بوساطة اللغة، فإن هذا العرض لا يتم بطريقة واحدة، بل بطرائق مختلفة، ولا يتخذ نمطاً واحداً، بل يتخذ أنماطاً متنوعة، وهو ما يهمنا في هذا البحث الذي يستأنس برواية «حز القيد»[1] للكاتب العماني محمد عيد العريمي، محاولاً الكشف عن أساليب وأنماط السرد في بنائها.

وهـذه الرواية التـي تعد باكورة أعمـال «محمد العريمـي» الروائية، تدخل ضمـن دائرة ما يسـمى في الدراسـات المعاصرة بـ «أدب السـجون»، وهو الأدب الذي أخذ يروج في الأدب العربي الحديث منذ خمسـينيات القرن العشـرين في سـياق تطلع الشعوب العربية إلى الحرية والعدالة والمساواة وحقوقها الإنسانية التي تؤكدها المواثيق الدولية.

وإذا كان هذا الأدب [أدب السـجون] في البداية يسـتهدف تحطيم قضبان الاسـتعمار التي كانـت تحاصره وتجرده من كرامته وإنسـانيته، فإنه أخذ يسـتهدف تحطيم القيود والأسـاليب القمعية التي فرضتها أنظمة عربية أيديولوجية وسياسية على شعوبها.

ولا نريـد أن نـؤرخ لهـذا الأدب فـي هـذه العجالة، وإنما نشـير إلـى أن هذا اللـون الأدبي الإنسـاني يطالعنا فـي أعمال روائية وقصصية عربية كثيرة، نذكر منها «العسـكري الأسـود»[2] ليوسف إدريس، و«اللص والكلاب»[3] لنجيب محفوظ، و«شرق المتوسط»[4] و«الآن هنا»[5]

---

(1) محمد عيد العريمي: حز القيد. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 2005

(2) يوسف إدريس: العسكري الأسود. دار العودة. بيروت (د.ت)

(3) نجيب محفوظ: اللص والكلاب. دار القلم. الطبعة الأولى. بيروت 1973

(4) عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة التاسعة. بيروت 1993

(5) عبد الرحمن منيف: الآن هنا، أو شرق المتوسط مرة أخرى. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة

لعبد الرحمن منيف، و«الغيمة الرصاصية»[1] لعلي الدميني، و«القلعة الخامسة»[2] لفاضل العزاوي، و«الوشم»[3] لعبد الرحمن مجيد الربيعي، و«الضفاف الأخرى»[4] لإسماعيل فهد إسماعيل، وغيرها من الأعمال التي تؤسس لهذا الاتجاه الأدبي.

وقد ارتأيت في هذا البحث أن أستخدم بعض المصطلحات الخاصة بي لوصف أنماط السرد في هذه الرواية، كمصطلح «السرد السوريالي»، ومصطلح «السرد الرمزي»، ومصطلح «السرد الاستبطاني»، وهذا لا يعني أن دلالات هذه المصطلحات كانت غائبة غياباً مطلقاً في النقد الروائي؛ بل كانت حاضرة بقوة، ولكن بمسميات أخرى غير مناسبة لسمت هذا البحث.

ومن المفيد أن نلخص أهم أحداث هذه الرواية قبل الخوض في تفاصيل متن هذا البحث:

تدور أحداث هذه الرواية في فضاء متخيل، وهو فضاء «قحطين»، ولكنه ينضح واقعية بما يتخلله من إسقاطات ومواقف وأفكار تحيل على منطقة من مناطق الخليج العربي كما يبدو من خلال الفصل الأول الموسوم بـ «حكاية البداية»[5].

محور هذه الرواية هو «علي الناصر» الذي نشأ في كنف والديه الفقيرين اللذين كانا ينتقلان من حي إلى آخر من الأحياء الفقيرة التي تنتشر على هامش المدينة، من مثل حي «الهيفا» ومدينة «الصفيح» و«طوبان»، وبعد أن يموت والده الذي كان رجلاً وحيداً كادحاً لا يستنكف عن ممارسة أي عمل يعرض عليه، يجد «علي الناصر» نفسه مضطراً إلى ترك مقاعد الدراسة والبحث عن عمل لإعالة والدته وجدته.

ولكن فترة الطفولة ومعاناة والد «علي الناصر» لا تعرض على المتلقي في الرواية منذ البداية، بل تأتي في سياق الارتداد إلى الخلف [الفلاش باك Flash Back] الذي كان يلجأ إليه «علي الناصر» في السجن، أما الحدث الذي يركز عليه الكاتب فهو حدث اعتقال «علي» ظلماً؛ ومؤدى ذلك أن «علي الناصر» الذي كان يعمل في إحدى الشركات يتعرف إلى زميله «سعد ثابت بن مرة» مصادفة على إثر مشاركته في ندوة ثقافية أظهر فيها شجاعة نادرة في

الخامسة. بيروت 1997

(1) علي الدميني: الغيمة الرصاصية. دار الكنوز الأدبية. الطبعة الأولى. بيروت 1998

(2) فاضل العزاوي: القلعة الخامسة. منشورات اتحاد الكتاب العرب. الطبعة الأولى. دمشق 1972

(3) عبد الرحمن مجيد الربيعي: الوشم. الدار العربية للكتاب. ليبيا – تونس. الطبعة الأولى 1977

(4) إسماعيل فهد إسماعيل: الضفاف الأخرى. دار المدى. دمشق 1996

(5) محمد عيد العريمي: حز القيد. ص 13

التعبير عن آرائه، ودفاعه عن سكان مناطق أطراف المدينة الذين يعانون من «فجيعة غياب معظم الخدمات الأساسية الضرورية للإنسان.. تلك التي اجتمعت لتزيد من عزلة المكان وتعزز من هامشيته، فظل كما كان دائماً مرتعاً لويلات الفقر والمرض والأمية»[1].

وقد تركت آراء «سعد» أثراً في نفس «علي الناصر» الذي كان ينتمي إلى أولئك البؤساء الذين ينحدرون من أطراف المدينة الفقيرة، ولذلك فإنه يتجاذب أطراف الحديث مع «سعد» معبراً عن إعجابه بجرأته، ويقبل دعوته لمشاهدة فيلم سينمائي.

وفي قاعة السينما ينصرف «سعد» معتذراً بأنه «لا يستطيع، لأسباب طارئة، متابعة العرض»[2]، وقبل نهاية العرض السينمائي فوجئ «علي الناصر» برجال الأمن والعسكريين يداهمون قاعة السينما ويتحققون من هويات المشاهدين.

وجاءت الأيام التي تلت هذه الحادثة حبلى بالمفاجآت بالنسبة إلى «علي الناصر»؛ «فقد امتلأت جدران منازل المدينة والأماكن العامة بملصقات تحمل صورة سعد وآخرين غيره – بينهم عدد من عمال الشركة – متهمون بتشكيل تنظيم سري مناهض للنظام، ويسعون إلى تغييره بقوة السلاح»[3].

وفي المقابل أخذت الشعارات المناوئة تكتب على جدران المدينة كي تحرض الناس وتذكرهم «بحقوقهم المسلوبة وحريتهم المرتهنة لإرادة بضعة أفراد أعطوا أنفسهم حقاً وإرادة مطلقة دون سائر الناس، ووضعوا أنفسهم في مراكز لا تخضع لقانون ولا يطالها مطالب!»[4]، على حد تعبير الراوي «علي الناصر».

وفي هذا السياق التاريخي يعتقل «علي الناصر» ويزج به في غياهب السجن بتهمة علاقته بـ «سعد» الذي أصبح بطلاً في نظر بعض الشرائح الاجتماعية، ويحاول أن يدافع عن نفسه أمام المحقق المقدم «إبراهيم منصور» الذي ينصحه بالاعتراف والتعاون مع الأمن، ثم ينقله إلى معتقل «مراغة البعير الأجرب» الفظيع حيث ينكّل به «العقيد سليمان الخازوق» الدموي السادي الذي يجد متعة في تعذيب السجناء، محاولاً انتزاع اعترافه بذنب لم يقترفه؛ فكل ما

(1) محمد العريمي: حز القيد. ص 16

(2) المصدر نفسه. ص 20

(3) المصدر نفسه. ص 21

(4) محمد العريمي.حزّ القيد. ص 22

في الأمر أن «سعد» - أو «رأس الأفعى»[1] كما يسميه رجال الاستخبارات - استغل عفويته وحسن نيته ليستخدمه «وسيلة للتمويه»[2]، على حد تعبيره.

وفي السجن يتعرّف «علي الناصر» إلى بعض زملائه في الشركة، وفي مقدمتهم «ظافر» مدير التموين الذي كان رئيسه في العمل، الذي اكتشف فيه رجلاً صلباً عنيداً لا يبالي بتنكيل «العقيد سليمان».

وبعد أشهر من مكوثه في «المراغة» يفاجئه «العقيد» في زنزانته بابتزازه ومقايضة حريته بشهادة زور؛ فالعقيد السادي كان قد تمادى في تعذيب «ظافر» حتى لفظ أنفاسه، وأراد أن يتنصل من مسؤوليته عن موته بالتواطؤ مع «الدكتور عارف» طبيب السجن، زاعماً أنه قد مات منتحراً، وهو يريد من «علي الناصر» أن يكون شاهداً على ذلك مقابل إطلاق سراحه.

ويحاول العقيد أن يحمل «علي الناصر» على التوقيع على شهادة الزور بأساليب الترغيب والترهيب دون جدوى، وفي نهاية المطاف نفاجأ بهبوب «رياح التغيير» في «قحطين» على إثر «انقلاب أبيض»[3]، وقيام حكومة جديدة أصدرت عفواً عاماً عن سائر المعتقلين السياسيين، متبنية منهجية جديدة تستهدف «تضميد جراح الوطن ولملمة أشلاء شعبه وشتاته، وفتح قنوات حوار تتسع لمختلف الرؤى»[4].

ذلك هو ملخص أحداث «حز القيد»، فماذا عن أنماط السرد التي وظفها «محمد العريمي» في هذه الرواية؟

لعلنا نستطيع أن نوجز هذه الأنماط السردية فيما يأتي:

أ - نمط السرد التاريخي:

وهو نمط يكثف فيه إيقاع السرد ويختصر على نحو ما تختصر أحداث التاريخ العام، ولذلك يوصف بالنمط التاريخي.

يعرض الكاتب في هذا النمط الأحداث الكبرى دون حرص على تفصيلاتها، وبهذا

---

(1) الرواية. ص 102

(2) الرواية. ص 101

(3) الرواية. ص 225

(4) الرواية. ص 225

الأسـلوب ذي الإيقاع التاريخي يمكن القفز على ما حدث خلال سـنوات، ويمكن القفز على ما حدث خلال قرون عديدة.

ويكفي في هذا المقام أن نتمثل بفقرتين مقتطفتين من الرواية للوقوف على تفاوت الإيقاع في آليات هذا السرد:

«فقبل انتقالنا إلى مدينة الصفيح والاستقرار فيها، كنا نعيش في شقة في شارع طوبان، وإن لـم تـدم إقامتنا هناك طويلاً! كان العيش في حارة الشـارع بالنسـبة لي تجربـة غاية في الأهمية فهناك عرفت معنى الفقر وشـكل الجوع والتسـوّل، ورأيت الموت يدب على الأجسـاد حتى يصل إلى الأرواح، وعرفت أيضاً معنى العهر والشذوذ، وتبينت الفرق بين الدروشة والجنون. وهناك عرفت معنى الفضيلة، وشاهدت بأم عيني كيف تمارس الرذيلة، واكتشفت لاحقاً أن ما تراه العين وتسمعه الأذن ليس بالضرورة هو الحقيقة!» (1).

إن الراوي «علي الناصر» في هذه الفقرة يختصر عصارة تجربته خلال سنوات من حياته في حـي «طوبـان» الفقير، دون حرص على عرض التفاصيل الحيـة لتلك التجربة التي تحتاج إلى رواية أخرى لاستيعابها وتمثلها والتعبير عنها ووصفها.

«فـي البداية خلقت قحطين الأرض، ولأن الأرض لا تصير وطناً إلا إذا اسـتوطنها البشـر، ظلت قحطين (أرضاً لا وطناً).. لا أحد يعرف أين تقع ولا أحد يعرف الطريق إليها!

أمـا وقـد وصل (كولومبوس) إلـى أرض الفرص والعجائـب، ودار (ماجلان) حول رأس الرجـاء الصالـح، ونُفي القتلة واللصوص إلى الجزر البعيدة.. أمـا وقد حدث كل ذلك، فكان لابـد مـن أن يعثر الإنسـان - ولو بالمصادفـة - على قحطيـن الأرض، فعبر إليهـا المغامرون البحار، وقطع المستكشـفون الرمال، وسافر إليها السـاعون وراء المال، وجاء إليها الطامعون في الحكم والسـلطة ومعهم الجند والعسـكر، وغدت قحطين قبلة الفقراء ووجهة المشـردين ووطن من لا وطن له!» (2).

في هذه الفقرة يختلف إيقاع السـرد تماماً فتأتي الأحداث أكثر كثافة؛ إذ إن الراوي يختصر تجربـة تاريخيـة عامة لــ «قحطين» كانت على امتداد قرون لا سـنوات فحسـب، وبالتالي فإن

(1) الرواية. ص 115

(2) الرواية. ص 13

أي كاتب روائي في إمكانه أن يرصد ملامح تطور الحياة في «قحطين» في عشرات الأعمال الروائية.

ب - نمط السرد الروائي:

وهو نمط يأتي إيقاع السرد فيه بطيئاً مفصّلاً، وإذا كان نمط السرد التاريخي شفوياً أو مسموعاً عادة، فإن السرد الروائي مكتوب أو مقروء.

ويمكن أن نتمثل بالفقرة الآتية للتدليل على هذا النمط:

«شعرت بوجع في بطني. تجمعت نقاط عرق باردة على جبهتي. ارتفعت حرارة جسدي. شعرت بانقباض في معدتي، وحاولت التقيؤ فلم أقو عليه. وطرقت الباب بكل قوتي وحيلتي، وصرخت أطلب النجدة بأعلى صوتي، لكن محاولاتي كلها ذهبت أدراج الرياح، كغيرها من محاولات كثيرة في حياتي. وعاودت التقيؤ بدفع إصبع في حلقي إلى آخره. تقيأت.. استرحت»[1].

فإيقاع السرد - كما نرى - يظل أقل تكثيفاً، وزمنه أكثر اقتراباً من الزمن الموضوعي أو الفيزيقي الراهن؛ لأنّ القارئ يتابع الأحداث وهي تترى آنياً، فيأخذ صورة مفصلة عن حال «علي الناصر» في لحظات معينة في الزنزانة الانفرادية في سجن «المراغة».

ج - نمط السرد الرمزي:

لا يتراءى هذا النمط من السرد من خلال اللغة المسموعة أو المقروءة، على ما نرى في نمط السرد التاريخي أو نمط السرد الروائي، وإنما يتراءى من خلال الصور والأشياء الجامدة خاصة.فصورة غلاف الرواية، وعنوان الرواية ذاته، و«الخازوق» و«الشجرة»، و«الشطرنج» كلها أمثلة جيدة للتدليل على هذا النمط السردي؛ فصورة الغلاف التي تمثل ساقاً مقطوعاً حفرت على جوانبه آثار قيود وحبال وسلاسل، تظل صورة معبرة تروي في صمتٍ قصةَ التنكيل الفظيع الذي تعرض له بطل الرواية.

وعنوان الرواية «حز القيد» يومئ إلى تلك الآثار التي لا تحز في الجسد فحسب، ولكنها تحز في الروح والوجدان كذلك، بل إن هذا العنوان قد يوحي بدلالات أخرى فكرية ونفسية

---

(1) الرواية. ص 104

وتاريخية، وهو ما التفت إليه كاتب «إضاءة» الرواية، أو مقدمتها، الأستاذ ناصر صالح الغيلاني بقوله:

«إن القيد الذي تتقصاه الرواية قد يكون واسع الدلالة، فهو ربما قيد مادي أو نفسي أو فكري.. الخ، وهو قد يطبق على فرد أو على جماعة، أو قد يكون ربقاً يقيد وطناً كبيراً مثل (قحطين)، لكن (حز القيد) لا تكتفي بالدلالة على القيد، بل تفتح أفق الرؤية لتأمل آثاره الهائلة، فالقيد قد يزول، ولكن حزه يحفر عميقاً في النفس الإنسانية، ويترك في الداخل جرحاً غائراً ما ينفك ينزف ألماً وخوفاً، ورغبة يائسة في النسيان!، لذا لا ينتهي القيد إلا بزوال الخوف الجاثم على النفس، وهذه هي نهاية القيد وبداية الحرية»[1].

فالعنوان إذن لم يعد مجرد «عتبة» من عتبات النص، بمصطلح «جيرار جينيت»[2]، وإنما زاويا لقصة الرواية برمتها، وملخصاً لمضمونها بإيحاءاته ودلالاته.

ولقب «الخازوق» الذي أطلق على «العقيد سليمان» في الرواية يلخص قصة ذلك السجان الذي يغدو جلاداً سادياً يدمن تعذيب الآخرين كمن يدمن خمراً، وهو يعي ذلك جيداً ويؤكده صراحة في سياق تهديده لـ «علي الناصر»:

«هل تعلم أن التعذيب يتحول أحياناً إلى إدمان.. تماماً كالخمرة؟!»[3]، ولذلك فإنه كان «يتلذذ بمشاهدة الدماء تخرج من أجساد»[4] البؤساء من ضحاياه، وبذلك يصبح لقبه علامة مرعبة توحي بدمويته.

و«الشجرة» التي يصفها «علي الناصر» بعد الإفراج عنه توجز توقه إلى دوحة الحرية الوارفة الظلال التي تقيه من رمضاء السجن:

«مشيت على درب كثر رمله وحصاه وترابه.. لا ظل فيه لغير شجرة لاحت من بعيد.. كثة خضراء في لوحة كستها الشمس والجفاف يباباً: شجرة قاومت حرارة الصحراء وتقلبات طقسها، وأينعت دون سواها وسط الظمأ.. شجرة جذعها صلب شامخ، وأوراقها نضرة..

(1) مقدمة الرواية. ص 12

(2) جيرار جينيت: عتبات النص. منشورات «سوي Seuil». باريس 1987، ويرجع كذلك إلى كتابه «مدخل إلى النص الجامع». ترجمة عبد العزيز شبيل. منشورات المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة 1999

(3) الرواية. ص 195

(4) الرواية. ص 173

رأيت فيها ابتسامة ظافر الخضراء. وعلى صخرة تحت ظل تلك الشجرة جلست أنتظر الحافلة»[1].

و«الشطرنج» الذي صنعه السجناء بأيديهم من ألواح ورقية ومواد أخرى، ثم انهمكوا في تحريك قطعه من الجند «لحماية الملك والوزير، وتثبيت موقع القلاع»[2] على رقعته، يحمل دلالة سياسية مكثفة تغني عن كثير من الأحداث والتفصيلات وتقول تلميحاً ما لم يستطع الكاتب أن يقوله تصريحاً، وتسوّغ جرائم «العقيد سليمان الخازوق» وغيره من الجلادين.

فكل هذه الأشياء والصور تنضح رمزاً في عالم الرواية، وقد كان ذلك عن قصد من الكاتب ولم يكن عشوائياً عفو الخاطر، وهو ما يفصح عنه من خلال مواقف كثيرة في الرواية، كذلك الموقف الذي يعبر فيه الراوي «علي الناصر» عن رأيه في الفن التشكيلي الذي كان يتذوقه ويمارسه عن هواية:

«لم أتقن تصوير الطبيعة، ولا كنت أميل إلى رسم الحيوانات، وكنت أكره اللوحات الصامتة.. البليدة.. تلك التي تتواتر فيها الخطوط والفراغات والأشكال الجامدة.. تلك التي لا تقول شيئاً.. لا تثير سؤالاً، ولا تستفزّك.. لاتخاذ موقف منها: معها أو ضدها!»[3].

وقد التزم الكاتب بهذا المنهج في عالم روايته الذي كان يحرص على توظيف كل عناصره وكائناته وأشيائه وفضاءاته وشحنها بدلالات ورموز، على نحو ما رأينا، وهو ما يمنح هذا العمل تأشيرة مرور إلى عالم الإبداع الأدبي، ويعزز الخطاب الروائي.

د - نمط السرد الواقعي:

يتراءى في الأحداث الواقعية التي يرويها بطل الرواية أو غيره، أو يتراءى في الأحداث المقنعة التي يمكن أن تحدث في الحياة الواقعية، ومجمل أحداث الرواية تمثل هذا النمط.

هـ - نمط السرد السوريالي:

يتراءى في تلك الأحداث التي يستحيل وقوعها في الحياة الواقعية، وتتناقض مع أحكام المنطق. ويمكن أن نستأنس هنا ببعض الخامات الروائية السوريالية التي تتجلى خاصة في

(1) الرواية. ص 225

(2) الرواية. ص 217

(3) الرواية. ص 212

الكوابيس والأحلام والهلوسات، على نحو ما نرى في الكابوس، أو «الجاثوم»، الذي كان يبدو لبطل الرواية في صورة كائن غريب - «حيوان فيه شبه من إنسان»[1] - كان يتراءى «في أشكال مختلفة وألوان متعددة»[2]، فيجثم على صدره، ويضغط بيديه بشدة على رقبته، فيستغيث، ولا أحد يغيثه، وينتقل صوته من عالم النوم إلى دنيا اليقظة دون أن يتوقف صراخه، حتى ينهض فزعاً وجسده «يهطل عرقاً»[3].

وهذا ما يطالعنا كذلك في تلك «الهلوسات» التي تنتاب السجين «علي الناصر» بعد إرغامه على تناول حبوب معينة[4].

وليس من شك في أن مثل هذه «الكوابيس» و«الهلوسات» تعبر أيضاً عما كان يضطرب في أعماق الشخوص الروائية من هواجس ذات علاقة بمعاناتهم اليومية في الحياة.

و - نمط السرد الاستبطاني:

يطالعنا هذا النمط من السرد في تقنيتي «الارتداد» أو «الفلاش باك»، وفي «تيار الوعي».

ويوظف الكاتب التقنية الأولى (تقنية االارتداد) في كثير من فصول الرواية، ويكفي في هذه العجالة أن نتمثل بتلك المواقف التي كان «علي الناصر» يحاول أن يغالب الملل والإحباط القاتل الذي كان يعتريه في الزنزانة الانفرادية في «المراغة» بلعبة العودة إلى ذكريات الطفولة، كذكرى وفاة والده[5]، وذكرى علاقته بـ «عامر البكري» شقيق المحقق «الرائد علي»، الذي كان صديقاً له في «شارع طوبان» الفقير[6] أيام الطفولة.

أما التقنية الثانية (تقنية تيار الوعي)، فإنها تطالعنا في كثير من المواقف الروائية، والكاتب يستخدمها بأسلوب عفوي في المكان المناسب، ولا يتكلف توظيفها على نحو ما يفعل بعض الكتاب؛ ففي موقف من هذه المواقف يحقق «المقدم إبراهيم منصور» مع المتهم «علي الناصر» تحقيقاً أولياً محاولاً أن يحمله على الاعتراف بذنبه بأسلوب ودّيّ، فيجلس إلى جانبه

(1) الرواية. ص 103
(2) الرواية. ص 103
(3) الرواية. ص 103
(4) يرجع إلى الرواية. ص 199 - 200
(5) الرواية. ص 77 - 78
(6) الرواية. ص 167

علـى الأريكـة الوثيرة ويقـدم له كوباً من الجعـة، وعندما يعتذر عن شـربها، يصطنع «المقدم» الضحك، ويربت على عنقه، وهو يغريه بالشـراب موهماً إياه بأنه «سـيتحمل وزرها»[1]، يعلق المتهم في سره:

«لا شك أنك تتحمل وزر أشياء أخرى كثيرة غيرها»[2].

وبهـذه البراعـة العفوية يوظف الكاتـب هذه التقنية توظيفاً مماثلاً فـي مواقف أخرى كثيرة في الرواية[3].

وإذا أردنا أن نثمن الأداء الفني في هذه الأنماط السردية في رواية «حز القيد» فإننا نستطيع أن نقف تحديداً عند جماليات لغة السرد، وموقع السارد، وبناء السرد.

1 - لغة السرد:

لغـة الكاتـب معجمية في جملتها، وهو ما ينفي عنها أي سـمة أسـلوبية خاصة، ولكن هذا الحكم لا ينسحب على بعض الفقرات التي لا تخلو من لمسات ذات نكهة متميزة، ويكفي أن نتمثل بالفقرة الآتية التي تؤنسنا إلى ذلك:

«نامت الصحراء ولم أنم! أغمضت عيني، ولم يأت النوم، وإنما تداعت إلى رأسي هواجس وأفكار كثيرة، فهربت منها أستجدي الماضي.. أبحث عمن يخفف عني وحشة ساعات الليل الطويلة، فأنصت لعلي أسمع صدى حداء جدي من زمن موغل في ذاكرة نائية، فلا أسمع غير صفيـر الريح وهي تنفخ في الرمل كما ينفخ الزمار فـي المزمار.. تزداد حدته أحياناً وتنخفض أحيانـاً أخرى، ولكنه لا يتوقف، وأسـتمع إلـى الأنين الآتي مع الريح يرفـل في ثوب الموت: أسـمع فيه بكاء ناي، قرقرة سـراب، هسهسـة طنبرة، وصوتاً حاداً ينوح على الزمن الغائب بين ثنايـا الرمل والحجر.. أنين يملأ الصحراء صخباً ويخيف الضـواري المتربصات بعنق الذات ويهوي على وجهه كما تهوي الشهب!»[4].

وعلى الرغم من أن الكاتب يسـرد بضمير المتكلم غالباً، فإن نسـيجه اللغوي يخلله حوار

---

(1) الرواية. ص 50

(2) الرواية. ص 50

(3) يرجع إلى الرواية. ص 65، 137، 138 على سبيل المثال.

(4) الرواية. ص 106

باللغة الفصحى، ولعل ذلك أسـهم في تحقيق غرض التجريد الذي يبدو الكاتب حريصاً عليه منـذ بداية الروايـة، كي يضفي على «قحطين» غلالـة خيالية تنأى بها عـن التحديد الجغرافي، على نحو ما فعل عبد الرحمن منيف من قبل في «شرق المتوسط».

ومع ذلك فإن الكاتب يسـتوحي روح اللهجة الخليجية العامية عند توظيف بعض الأمثال الشعبية، كذلك المثل الذي يدعو إلى الحذر والسلبية:

«أمشي على الحيط وأقول يا الله الستر»[1].

2 - موقع السارد:

أسـند الكاتـب روايـة الأحداث إلـى بطل الرواية نفسـه، مسـتخدماً ضميـر المتكلم، وهو مـا جعـل الخطاب الروائـي يتقاطع مع خطاب السـيرة الذاتيـة، ولكنه كان يسـند رواية بعض الأحداث الهامشية إلى رواة آخرين، مثل والد «علي الناصر»[2].

وليـس من شـك في أن إسـناد الرواية إلى راوٍ واحد جعل صوت ذلـك الراوي يطغى على سـائر الأصوات الأخرى في عالم الرواية، وجعل موقعه في أعلى علّيّن لا يبلغه أي شـخص آخر من شخوص الرواية.

3 - بناء السرد:

كان بنـاء السـرد فـي الرواية تقليديـاً، يبدأ من نقطة البدايـة وينمو حتى يبلـغ النهاية، ولكن سـمت هـذا البناء كانت تتخلله ارتـدادات إلى الماضي، أي قبل نقطـة البداية المتصلة بالتهمة التـي ألصقـت بـ «علي الناصر»، هذا فضلاً عن الهلوسـات والكوابيس التي كانت تخرج على البناء دون أن تكون متطفلة عليه، بل كانت تخدمه وتعمق خطه العام.

***

وأياً ما يكون الأمر، فالذي نخلص إليه أن أنماط السرد في رواية «حز القيد» كانت متنوعة وثريـة وموظفـة فـي بنـاء الرواية، وهو ما يبشـر بميـلاد كاتب روائـي عماني جادّ وقـادر على الإسـهام في تأصيل الرواية الخليجية، على الرغم مما يشوب بعض أدواته الروائية من هنات،

---

(1) الرواية. ص 24

(2) يرجع إلى الرواية. ص 108 - 110

وخاصة الأداة اللغوية القاموسـية، وطغيان الصوت الواحد، والبناء الكلاسـيكي، وهي هنات تسوّغ بالمكابدات الجمالية الشكلية التي تلازم باكورات الأعمال الأدبية عادة.

❊ ❊ ❊

القسم السادس

مساءلة النص الروائي في السرديات البحرينية

رواية «الجذوة»: ريادة تاريخية أم ريادة فنية؟

تعـد رواية «الجذوة» لمحمد عبد الملك أول رواية في الأدب البحريني المعاصر؛ ولذلك فإنها تكتسب قيمة تاريخية من حيث كونها رواية رائدة، كما تكتسب قيمة فنية من حيث كونها رواية فنية، وهو ما نفصل القول فيه في هذه الدراسة.

فقبـل هـذه الرواية التي نشـرت عام 1980 بـدار الفارابي ببيروت، لم يكـن هناك أي كاتب روائـي بحريني قد ولد بعـد، وتوالى صدور أعمال روائية لكتاب آخريـن في عقد الثمانينيات الـذي يعـده الدكتور أحمد محمد عطية «عقد الرواية في البحرين»[1]، كرواية «أغنية ألف صاد الأولـى»[2] لأمين صالح، ورواية «اللآلىء»[3] و«القرصان والمدينة»[4] لعبد الله خليفة، ورواية «الحصار»[5] لفوزية رشيد.

ومؤدى هذه الرواية أن المناضل العمالي «فرج الشـماس» يموت في حادث سـير غامض، يعرف كثير من الناس ملابسـاته، ولكنهم يصمتون، ولا يدلون بشهادتهم إيثاراً للسلامة، وكان الأمـل معقـوداً على رجـل عجوز يعيش فـي المنفى ويسـعى لإزاحة اللثام عن هـذه الجريمة البشعة، ولكنه يلقى حتفه أيضاً في حادث مماثل.

وبتنامي أحداث الرواية نكتشف أن الراوي، وهو ابن المناضل الشماس، يصر على تمزيق إهاب الصمت في منفاه، ويشـهد على «السـيدة الحسـناء» التي كانت تقـف وراء الجريمتين، كما نكتشـف قصة تعلق زوجة «المقاول» بالمناضل «الشماس»، وسعي زوجها إلى فصله من عمله، ثم رضوخه وتراجعه عن ذلك تحت تهديدها له بالطلاق.

وتنتهي الرواية بعصيان عمال المصنع، وإضرابهم عن العمل، والثورة في وجه الطغيان.

وتستهدف الرواية تأكيد قيمة النضال من أجل العدالة والحرية والحق وكرامة الإنسان.

---

(1) الدكتور أحمد محمد عطية: كلمات من جزر اللؤلؤ (دراسة في أدب البحرين الحديث). مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1988. ص 107

(2) أمين صالح: أغنية ألف صاد الأولى. دار الفارابي. الطبعة الأولى. بيروت 1982

(3) عبد الله خليفة: اللآلئ. دار الفارابي. الطبعة الأولى. بيروت 1981. ص 8

(4) عبد الله خليفة: القرصان والمدينة. دار الفارابي. الطبعة الأولى. بيروت 1982

(5) فوزية رشيد: الحصار. دار الفارابي. الطبعة الأولى بيروت 1983

وإذا كانت القيمة التاريخية لهذه الرواية لا ينتطح فيها كبشان، كما يقال، طالما أنه لم يثبت حتى الآن أن نصاً روائياً بحرينياً كتب أو نشر قبل هذه الرواية؛ فإن القيمة الفنية تحتاج إلى شيء من التأمل، ولاسيما أنها تظل الفيصل في تأكيد الريادة أو نفيها في نهاية المطاف؛ لأن العبرة ليست بالسبق التاريخي وحده؛ فماذا نفيد من عمل رائد يخلو من أدنى شروط العمل الروائي؟ ما من شك في أن عملاً مثل هذا لا يعتد به طالما أنه يفتقر إلى سمات الرواية التي تمنحها تأشيرة الدخول إلى عالم الرواية.

وأياً ما يكون الأمر، فما الذي يمنح هذا العمل شكله الروائي؟

لعلنا نستطيع أن نجمل أهم هذه السمات التي تمنح هذا العمل شكله الروائي فيما يأتي:

1 - الحدث:

وهو في الحقيقة يتألف من حدثين منفصلين متشابهين، وهما حدث موت «الشماس»، وحدث موت «العجوز» المنفي، إضافة إلى بعض الأحداث الجانبية التي تأتي في سياق السرد أو الارتداد (الفلاش باك)، ولكن هذا التعدد لم يسِيء إلى معمار الرواية ووحدتها؛ لأن الحدثين الرئيسين والأحداث الجانبية برمتها تخدم مضموناً واحداً؛ «إذ تقدم الرواية تنويعات متعددة على لحنها الرئيس بشكل سيمفوني موسيقي من خلال أحداث موت وقتل وقهر متشابهة ومتنوعة معاً، سواء في داخل الوطن أم في المنفى»[1].

ومن نافل القول التذكير بأنه كلما كان هناك أحداث تسرد فنّياً وفق بناء معين في أي عمل من الأعمال الأدبية النثرية، عُدّ ذلك العمل رواية فنية.

2 - الشخصية:

تمثل الشخصيات في هذا العمل مواقف اجتماعية وأيديولوجية وتتصرف على أساس تلك المواقف، وهي شخصيات جاهزة في مجملها وليست نامية متفاعلة مع الأحداث، ولذلك جاءت أقرب ما تكون إلى الشخصيات النمطية؛ فالبطل الإيجابي «فرج الشماس» يمثل المناضل المتوهج النقي الذي يضحي بحياته من أجل ما يراه حقّاً، والمقاول يمثل الجشع الذي يتغاضى عن كل القيم مقابل الحفاظ على موقعه الاجتماعي والمادي، فيقبل

(1) الدكتور أحمد محمد عطية: كلمات من جزر اللؤلؤ.

أن يغـدو ديُّوثـاً، والراوي يمثل الابن الذي يشـغل بسـر مـوت والده، وكأنـه الأمير «هملت»، حتى يكتشف ذلك السر الغامض في النهاية، والمرأة الحسناء تمثل أنموذج المرأة المتعجرفة المنحلة التي لا تتردد في اللجوء إلى ارتكاب الجريمة من أجل تحقيق أغراضها.

وقد رسـم الكاتب شـخصيات روائية رسـماً تقريريّاً مباشـراً، فرصف صفاتها رصفاً، ولم يفسح المجال أمام القارئ كي يكتشف تلك الصفات بنفسه من خلال الأحداث، على نحو ما نـرى في وصفه زوجة المقاول: «امرأة مثلها لا يأسـرها المـال. عندها المال. امرأة مثلها دائماً تبحث عن رجل، رجل لا يبحث عن المال. رجل يبحث عن امرأة»[1]، وعلى نحو ما نرى في وصفه «ميرزا عجب»:

«ميـرزا عجب يصـل إلى قلوب الجميع بطريقته الخاصة، يسـكن هناك محقـوداً أو مرحباً بـه، لكنـه دائماً يصل، وحتـى إذا طلبت منه ديناً أو حاجة، فإنك تـراه يرتبك ليتحفز ليقفز وراء الكلمات»[2].

ومهمـا يكن مـن أمر، فإذا كان الكاتب قد أخفق في تقديم شـخصيات روائية نامية ونابضة فإن تلك الشخصيات تظل شخصيات روائية بغض النظر عن مواصفاتها البنائية.

3 - تقنيات السرد:

لقـد اسـتخدم الكاتب تقنيات السـرد المعاصـر المعروفة، مـن مثل تيار الوعـي، والحوار الداخلي، والارتداد (الفلاش باك)، والتقطيع السـينمائي، وهو ما جعل الزمن الروائي في هذا العمـل زمناً متكسـراً وليس متسلسـلاً تصاعديّاً، وهو مـا يؤكد معرفته بأدوات السـرد الروائي المعاصر عربيّاً وعالميّاً.

4 - الفضاء الروائي:

لـم يسـتطع الكاتب في هـذه الروايـة أن يتخذ من الفضـاء الروائي أداة من أدوات السـرد، علـى نحو ما نرى في أعمال عبـد الرحمن منيف، أو نجيب محفوظ، أو إبراهيم الكوني، على سـبيل المثال، ولذلك نصدم بغياب المكان في هذه الرواية؛ فأين مواصفات المصنع والمدن

(1) محمد عبد الملك: الجذوة. دار الفارابي. الطبعة الأولى. بيروت 1981. ص 83

(2) الرواية. ص 39 - 40

والقصور والمؤسسات الإدارية وما إلى ذلك؟!

إن الفضـاء المغيب في هـذه الرواية يذكرنا بالأجواء المجردة في روايات «إسـماعيل فهد إسماعيل» و«عبد الرحمن مجيد الربيعي».

5 - **النسيج اللغوي:**

لا يسع القارئ إلا أن ينوه بلغة الكاتب التي تنوعت مستوياتها، فتراوحت بين السرد بضمير المتكلـم حينـاً وبضمير الغائب أحيانًا أخرى، وبين الحـوار الداخلي والخارجي، أما الوصف فقد كان مقتصراً على الشـخصيات الروائية أو يـكاد؛ لأن الكاتب لم يهتم كثيراً بوصف الحيز بهذا العمل، كما أشرنا في الفقرة السابقة.

وقـد تخلـل لغة الكاتب الفنيـة المتفجرة كثير من الصيـغ المتألقة المبتكـرة التي ترقى إلى مستوى لغة الحكمة، على نحو ما يتراءى في الصيغ الآتية:

- «حين يغادر الإنسان بلاده تضحى لديه كل الأرض متساوية»[1].

- «لمـاذا لا تسـمعوننا مرة وتقتنعـون مرة دون إراقـة دماء. هذه عصـا حضارتكم.. المال والجريمة»[2].

- «الحلم ذخيرتنا الأخيرة»[3].

- «أنـا أتبـع، وهناك من يتبعنـي. الكل يركض وراء الـكل. والدنيا تدور. نحـن أبناء الكرة الأرضية، حتى إذا توقفنا فهي تدور»[4].

- «اللقاء الحقيقي هو الذي يكون ساعة الوداع»[5].

- «في الأربعين تتبدل الخيارات. من لا يسقط في العشرين يسقط في الأربعين»[6].

❊ ❊ ❊

(1) الرواية. ص 32

(2) الرواية. ص 42

(3) الرواية. ص 62

(4) الرواية. ص85

(5) الرواية. ص 107

(6) الرواية. ص 110

والذي نخلص إليه أن هذه الرواية لا تكتسب ريادتها التاريخية من حيث كونها أول رواية تنشر في الأدب البحريني المعاصر، وإنما تكتسبها كذلك من حيث كونها رواية فنية حققت قدراً كبيراً من النضج بالقياس إلى مثيلاتها من الروايات الرائدة، كرواية «زينب» لهيكل، ورواية «شاهندة» لراشد عبد الله، ورواية «الأجنحة المتكسرة» لجبران خليل جبران.

❊ ❊ ❊

النزوع التجريدي في «أغنية ألف صاد»
لـ «أمين صالح»

تعد هذه الرواية باكورة أعمال الكاتب البحريني «أمين صالح» الروائية؛ فقد عرفناه من قبل كاتباً للقصة القصيرة التي نشر فيها عدداً من المجموعات، من مثل «الفراشات»، و«الصيد الملكي»، و«هنا الوردة»، ولكنه ما لبث أن تحول إلى كتابة الرواية، وهو في هذا التحول لم يستطع أن يتخلص من جماليات القصة القصيرة؛ فقد ظل في هذه الرواية مخلصاً للموقف الذي تقوم عليه القصة القصيرة، كما ظل مخلصاً للتكثيف اللغوي الذي تتسم به القصة القصيرة، وهو ما سيتضح لنا من خلال هذه الدراسة لاحقًا.

وقبل أن نشرع في رصد وتحليل سمات النزوع التجريدي في هذه الرواية، يجدر بنا أن نقدم نبذة عن أحداثها ومضامينها، وإن كانت هذه الأحداث والمضامين زئبقية تستعصي على التحديد؛ لكونها متقطعة ومتوترة وهلامية؛ ولكونها تقوم على الرمز والتلميح وتوظيف التقنيات الروائية المعاصرة، وخاصة تقنيات: تيار الوعي، والتقطيع السينمائي، والحوار الداخلي، والأحلام، والارتداد، (الفلاش باك)، والبيانات، والإحصاءات، وما إلى ذلك من التقنيات الشكلية التي جارت على هذه الرواية إلى درجة أنه أصبح من حقنا أن نتساءل عما إذا كانت هذه «الأغنية» رواية أم نصّاً أدبيّاً يجمع بين خصائص أنواع أدبية عديدة؛ على نحو ما فعل «أمين صالح» في نص «الجواشن» الذي شاركه فيه إبداعه «قاسم حداد»؟!

ومع ذلك فإن طغيان التقنيات الشكلية التجريبية لن يحول دون النظر إلى هذا العمل بوصفه رواية، طالما أن كاتبه كان يريد أن يكتب رواية، كما يبدو من الغلافين الخارجي والداخلي، ولاسيما أن أي شكل جديد سيبدو لنا دائماً مفتقراً إلى الجماليات المثالية للنوع، طالما كان الحكم عليه يستند إلى الأشكال المألوفة.

وأيّاً ما يكون الأمر، فإننا نقابل «أ.ص» بطل هذه «الرواية»، الذي يفور ثورة وتمرداً على الواقع المحلي العربي والعالمي، ويريد تغييره، بل إنه يهفو إلى تغيير الكون المادي نفسه، كما يصرح:

«كل شيء هنا يدعو إلى الارتياب في صيغة العالم: الماء، التراب، فالنار، الهواء.. لو

استطعت لمزجت العناصر وصنعت عالماً مغايراً. آنذاك سوف أهتف: هذا عالم آخر قابل للتغيير في أي وقت»[1].

ونرى هذا البطل السلبي يتردد على المقاهي والمباغي والحانات والسجون والمشافي، ويعيش حياة المشردين المطاردين من رجال الأمن الذين يصطادونه ويتهمونه بارتكاب جريمة قتل، وينكلون به كي يعترف بتلك الجريمة التي كان بريئاً منها:

«في المخفر وقفنا، طابوراً طويلاً وكأننا في مبغى، نصغي إلى قرقعة السياط وتمزقات الأظفار وهي تنتزع. كان دوري الأخير.. تذكرت الحارس الليلي الذي تحول إلى قرد كثيف الشعر. جاء دوري فاهتز جسدي «أ.ص.. حان موعد موتك». سحبني الشرطي من كم قميصي وقذفني إلى الداخل. تلقفني المحقق مع بضعة أشخاص لم أتمكن من تمييز سحنتهم، إلا أنني شعرت بعضلاتهم الصخرية وقبعاتهم التي انهالت عليّ باللكم والركل. سلطوا الأضواء الساخنة فوق صدغي، وفي نفس الوقت لفوا جسدي بأسلاك كهربائية.. حدث هذا دون أن يتفوهوا بحرف واحد. فقدت وعيي عدة مرات ولم يكفوا، حتى تحولت إلى كتلة هلامية سهلة المضغ والهضم، عندئذ توقفوا. شد المحقق رأسي إلى الوراء ففتحت عيني بصعوبة شديدة. بصقوا في وجهي.. الواحد تلو الآخر، وصلني فحيح المحقق وكأنه يأتي من بعيد:

هل تريد أن تقول شيئًا؟

أعترف بأني القاتل!» [2].

ولم يخضع «أ.ص» لهذا التعذيب وحده؛ فقد كان هناك أشخاص آخرون يعذبون للسبب نفسه، وعلى الرغم من اعترافهم «جميعاً بارتكاب الجريمة»[3]، فإن الاختيار وقع عليه كي تلصق به تلك الجريمة فيتحمل وزرها.

ومن خلال الارتداد نعرف أن «أ.ص» قد نشأ يتيماً، وضاع، وظلت والدته تبحث عنه دون جدوى، إلى أن عثرت عليه في مشفى للأمراض العقلية، حيث يشرب «كمية كبيرة من حامض الكبريت»[4]، كما ورد في تقرير الطبيب، ولكن إدارة المشفى تخفي سبب وفاته، وتحمل

(1) أمين صالح: أغنية ألف صاد الأولى. دار الفارابي. الطبعة الأولى. بيروت 1982. ص 4

(2) المصدر نفسه. ص 22 – 23

(3) الرواية. ص 23

(4) أمين صالح: أغنية ألف صاد الأولى. ص 87

والدته على الاعتراف بموته ميتة طبيعية[1]، ولكن تلك الوالدة لا تستسلم، بل تحمل مشعل الثورة بالإنابة عن ابنها، ولذلك نراها ترتدي ثوباً أحمر بدلاً من الثوب الأسود الذي يرمز إلى الحداد[2].

وهناك أحداث أخرى كثيرة تؤلف بناء هذا النص «الروائي»، من مثل حدث اضطهاد «المختار» للفلاحين[3]، والزوجة التي تتعاطف مع الفقراء فتقطع ثديها وتقدمه لأم متسولة كي تقدمه لابنتها الرضيعة[4]، والمؤرخ الذي يرغمه الخليفة على تزييف التاريخ، ثم يقابل «أ.ص» الذي يؤنبه ويوقظ ضميره فيجعله يضرب في مناكب الأرض باحثًا عن «الزنجي علي بن محمد»[5] القرمطي كي ينصفه، وما إلى ذلك من الأحداث الكثيرة التي تأتي في سياق الأحلام والهلوسات والهذيان أحياناً.

و«أمين صالح» في هذه الرواية لا يجسد «محنة الإنسان المعاصر وانسحاقه في دوامة الحياة»[6]، فحسب، وإنما يجسد محنة الإنسان العربي واستلابه وقمعه واضطهاده، وذلك بأسلوب تجريدي مقصود يتراءى فيما يأتي:

1 - البناء:

إن بناء الأحداث في هذه الرواية جاء مفككاً مفتقراً إلى التماسك المنطقي، وهو أقرب ما يكون إلى اللوحة الفسيفسائية السوريالية التي تحتاج إلى إعادة تركيب من قبل المتلقي.

إن الكاتب ينتقل من حدث إلى آخر دون رابط، ودون مقدمات، وكثيراً ما يقع في التناقص الصارخ الذي يستعصي على أي نسق منطقي. ويكفي أن نتمثل هنا بحدث موت «أ.ص» منتحراً في المشفى؛ إذ إن هذا البطل السلبي الذي يستلم زمام السرد بضمير المتكلم منذ البداية، يظل يواصل سرده بعد موته واصفاً معاناة والدته في المشفى، وصمودها في وجه الإدارة – التي ترمز إلى السلطة – التي كانت تريد أن تجبرها على السكوت والتنازل عن

(1) يرجع إلى الرواية. ص 94

(2) يرجع إلى الرواية. ص 95

(3) يرجع إلى الرواية. ص 26 – 27

(4) يرجع إلى الرواية. ص 41

(5) يرجع إلى الرواية. ص 56

(6) أحمد محمد عطية: كلمات من جزر اللؤلؤ. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1988. ص 124

حقها في المطالبة بإجراء تحقيق في ملابسات موت ابنها، فتعذبها حتى تلفظ أنفاسها، بل إن «أ.ص» نفسه يواصل انخراطه في الحدث ويحضر موت والدته:

«أغمض الطبيب عينيه، وبدأ شخيره يعلو رويداً رويداً، وعندما أيقنت الممرضة أن الطبيب مستغرق تماماً في النوم دفعتني بازدراء، فوقعت بالقرب من أمي. غادر الممرضون الغرفة. حملت أمي وخرجنا.

وضعتها فوق تلة، مسحت الدم، فبدا وجهها جميلاً رائقاً»[1].!

فكيف يحضر «أ.ص» موت والدته وقد مات قبلها[2]؟!

إن عودة الأموات إلى الحياة «لا يمكن أن يكون مقنعاً بالنسبة إلى المتلقي إلا في الأعمال الأدبية السوريالية المغرقة في التجريد، أو في الأعمال الأدبية الأسطورية التي تصدر عن أسلوب الواقعية السحرية.

2 - الشخوص:

الشخوص في هذه الرواية مجردون من ملامحهم المحلية التي تؤكد خصوصيتهم السيكولوجية أو الثقافية أو الاجتماعية، بل إن الكاتب يضن عليهم حتى بالأسماء، فيطلق عليهم صفات مجردة عامة، مثل «المختار»[3]، و «رجل»[4]، و«أرملة»[5]، و«امرأة»[6]، و«زوجة»[7]، و«الملكة»[8]، و«بائع متجول»[9]، و«مخبر»[10]، و«مؤرخ»[11]، وهلم جرا...

ويجدر بنا أن نشير إلى أن هؤلاء الشخوص الذين يماثلون الأشباح في هذه الرواية،

---

(1) الرواية. ص 96
(2) يرجع إلى الرواية. ص 94 – 95
(3) يرجع إلى الرواية. ص 26
(4) يرجع إلى الرواية. ص 31، 33، 34
(5) يرجع إلى الرواية. ص 35
(6) يرجع إلى الرواية. ص 37، 39
(7) يرجع إلى الرواية. ص 41
(8) يرجع إلى الرواية. ص 42
(9) يرجع إلى الرواية. ص 50
(10) يرجع إلى الرواية. ص 51
(11) يرجع إلى الرواية. ص 52

شخوص فاعلون في الأحداث، وليسوا حياديين.

كما أن الكاتب لم يكن يحرص على تقديم شخوص روايته تقديماً منطقيّاً مقنعاً بوصفهم ملتحمين بالأحداث السابقة، وإنما يقدمهم بطريقة فجائية كأنهم ينزلون من السماء، فيؤدون أفعالاً، وينغمسون في مواقف إنسانية، ثم يختفون.

ويكفي في هذه العجالة أن نتمثل بتقديم «امرأة»، و«مؤرخ»؛ ففي الفصل الثالث من الرواية نفاجأ بظهور «امرأة» على النحو الآتي:

«كنت أتنصت لخشخشة الندى الذي يطرق العشب حين أبصرت من بعيد ظلاً يتراقص في الهواء. كان الظل فتاة. بهت عندما لاح وجهها الجميل والمضيء بفعل القمر الذي يبدو أنه كان يغازلها طوال الوقت. كانت تتقدم نحوي وتبتسم بخجل وبراءة.

– من أنتِ؟

– امرأة.

المكان رائع بحضور ضوء هفهاف، بحضور أشياء جميلة. رجل وامرأة. في مثل هذه اللحظات يتجلى العالم ويصفو، يصبح رائقاً مثل المطر»[1].

وفي الفصل الخامس من الرواية نفاجأ بظهور «مؤرخ هرم» في القصر، فيختطفه «أ.ص» كي يوبخه على قبوله بوظيفة المؤرخ الزائف الذي يأتمر بأمر الملك، ويسجل ما يملي عليه، متجاهلاً صانعي التاريخ الحقيقيين، بنظره، من أمثال القرامطة:

«وبدأت أرصد تحركات مؤرخ هرم، لأنني كنت أفكر في طريقة لاختطافه من القصر، حيث كان يمنح رأسه، كل ليلة، لجارية حسناء تثقب ذاكرته بإبرة حادة، ثم تعيده إليه في طبق من الذهب.

تسلقت القصر ثم اختطفته وهربت به دون أن يشعر أحد، أو يشعر هو، لأنه كان نائماً بعمق..» [2].

وكان أولى بالكاتب أن يعامل كل شخوص روايته معاملة عادلة، فيحرمهم جميعاً من الأسماء، طالما أنه كان يتعمد ذلك، ولكنه كان منحازًا إلى بطل الرواية الذي مَنَّ عليه بحرفي

(1) يرجع إلى الرواية. ص 37

(2) الرواية. ص 52 – 53

«أ.ص» حتى يميزه عن غيره، على غرار ما فعل «كافكا» في «قلعته»، علماً بأن رمز هذين الحرفين واضح تماماً، وهو اسم الكاتب نفسه (أمين صالح)!

3 - **الزمن:**

إن خط الزمن في هذه الرواية منكسر ومنقطع، وليس متواصلاً ومتسلسلاً، كما أنه زمن مجرد وليس زمناً واقعيّاً محدداً، وهذه نتيجة حتمية لطغيان تقنيات تيار الوعي والارتداد والأحلام والمونتاج السينمائي، وما إلى ذلك من التقنيات الشكلية التي تحول دون واقعية الزمن وتواصله.

4 - **المكان:**

إذا كان الزمن مجرداً فإن المكان يأتي مجرداً أيضاً حتماً؛ لأنهما مترابطان ومتلاحمان.

واللافت للنظر أن الكاتب يتعمد تجريد المكان؛ فالفضاء الروائي غير محدد المعالم، ولا يمكن في أي حال من الأحوال أن نجزم بأن الأحداث كانت تجري في قطر عربي بعينه؛ لأن الكاتب لا يحرص على وصف فضاءات روايته بدقة، بل إن تلك الفضاءات المجردة يمكن أن توجد في أي مدينة من مدن العالم، وهو ما نلمسه بوضوح في الفصل السادس من الرواية، حيث يقدم الكاتب فضاء الأحداث وكأنه بصدد تقديم فضاء عمل مسرحي:

«لقطات عامة: مزرعة صغيرة، طائرة نفاثة تخترق الفضاء، سوبرماركت، بنك، بناية المحكمة العليا، دوائر حكومية، فندق، حديقة جميلة تتوسطها بركة سباحة»[1].

وعلى هذا النحو المبتسر المجرد يقدم لنا الكاتب سائر الفضاءات الأخرى، مثل فضاء المشفى[2]، وفضاء المقهى[3].

5 - **اللغة:**

لغة الكاتب في هذه الرواية حبلى بالرموز والتمزق والإيحاءات والانزياحات، ولذلك فإنها أبعد ما تكون عن اللغة المعجمية أو اللغة الاجتماعية، كما أنّها لا تكتفي بالوظيفة

---

(1) الرواية. ص 66

(2) يرجع إلى الرواية. ص 91

(3) يرجع إلى الرواية. ص 3

التقليديـة للغة، وهي وظيفة التعبير أو الاتصال والتواصل، بل تتجاوز هذه الوظيفة إلى وظيفة أخرى، وهي وظيفة الإدهاش والتفجير، على غرار ما نجد في الشعر الحداثي خاصة.

ويمكن أن نتمثل هنا بالفقرات الآتية المقتطفة من فصول الرواية:

– «هل تسمحين بأن أرخي الستارة وأن أدخل ضفائرك النرجسية وأن أتوسد نهدك؟ دعيني يـا حبيبـة أفعل. أغيب فـي منعطفات الماضي وفي أطـراف الضواحي، أتأبط تعاسـتي وأبكي بمرارة ساعات طويلة»[1].

– «صدرك شاسـع ولدن، يقترب من أنفي، من شـفتي، ألتحم بأنوثتـك وأغيب.. أتيه.. ثم أبكي لأني فقدت مصابيحي ولأن البراءة تنسحق تحت القسوة الهادرة في عزلة طفل»[2].

– «ليس أفضل من الصحراء مكاناً للموت المنفرد. كان معي حبل وضوضاء لهاثي ومرآة. كان جسـد الصحـراء أملـس مثل جلـد أفعى، بحيـث كنت أسـتطيع أن أبصر خطواتـي تنزلق وتتدحرج أمامي، ووضعت المرآة أمامي لكي أرى فيها موتي»[3].

– «يـا قاتلـي.. خذ قميصي وانسـجه حـزام عفة للملكـة الهرمـة، فأنا ارتديـت اللهفة منذ عاشـرت السؤال المسـتحيل عند فوهة المتاهة، منذ استفاقت زهرة الجنون لحظة همدت لغة السكون، منذ نصبت البرق الفائر في القلب الفاتر. أذكر يا قاتلي كيف وضعتني في مأتم ناحت فيه كلابك البوليسـية المتخمة، وكيف أدخلتني قفص السـيرك وجعلت الوفود تضحك عندما ألبسـتني زيّ البلاهـة والمجـون، أذكر كيف كنت أهفـو لرؤية أوراق الشـجر تزهر في حبيبتي وتزهر»[4].

إن اللغة في مثل هذه المقتطفات تغدو غاية في حد ذاتها؛ فهي أداة مرنة طيعة في يد الكاتب، مثل العجينة التي يصوغ منها أشكالاً جميلة، وهي لا تستمد جمالها من حيث كونها أداة اتصال وتواصل بقدر ما تستمد جمالها من حيث كونها تفجيراً لأعرافها ومتونها القاموسية.

والحقيقـة أن لغـة الرواية يفترض فيهـا ألا تقع في مثل هذه التجريدات والإنشـائيات التي تنأى بها عن نبض الموقف الروائي والخطاب السردي الذي يمنح العمل الروائي هويته.

(1) الرواية. ص 25

(2) الرواية. ص 58

(3) الرواية. ص 63

(4) الرواية. ص 77

إن هـذه المقتطفـات في الحقيقة تعرقل نمـو الحدث الروائي، وتعطل عجلة السـرد الذي يسعى دوماً إلى بلوغ هدف محدّد مسبقاً؛ لأنّ اللغة الروائية ليست شراعاً مستسلماً للريح ينقاد بعباب النزوات والدفقات العاطفية، على نحو ما نرى في الشـعر، وإنما هي بوصلة تقود طقم العناصر الروائية إلى مرفأ معين.

وأحسب أن من يمتلك هذه الغواية اللغوية الجامحة، مثل أمين صالح، مؤهل لكتابة الشعر أكثر من تأهله لكتابة الرواية المرتبطة بالواقع الاجتماعي مضموناً وشكلاً.

6 - **الصورة:**

لعل من نافل القول أن نشـير هنا إلى أن الصورة ليسـت عنصراً أساسـاً من عناصر الرواية، على نحو ما نجد في الشعر، ومع ذلك فإننا نقف عندها في هذه الرواية لكونها من أهم الأدوات التي يعتمد عليها الكاتب في تأكيد شعرية عمله التجريدي.

وتجنبـاً للإطالـة نكتفي بالوقوف عنـد العينات الآتية، ولاسـيما أن الفقرات السـابقة التي تمثلنا بها لا تخلو من صور:

- «للنكتة طعم مسمار قديم»[1].

- «ثـم تفاجئـه الكآبة المنزوية في ياقـة قميصه وتجره إلى زمان قملة ترتدي سـراويل قمر حزين يجهش في البكاء حين يكتشف عريه»[2].

- «المقهى يشبه ثقب جمجمة ترتاح على ضريح مبتل»[3].

- «يسابقون الريح البطيئة في أروقة مغلقة»[4].

- «أترككم تتعفنون مثل ضوء مصباح»[5].

هذه الصور - كما نرى - صور حداثية تثير الدهشـة لغرابتها واتسـامها بالتجريدية التي لا تطالهـا مخيلة المتلقي بسـهولة، وهي أقـرب ما تكون إلى اللوحات السـوريالية، مثل لوحات

---

(1) الرواية. ص 4

(2) الصفحة نفسها.

(3) الرواية. ص 5

(4) الصفحة نفسها.

(5) الرواية. ص 28

«سلفادور دالي».

***

والذي نخلص إليه أن النزوع التجريدي الحداثي يطغى على رواية أمين صالح الموسـومة بـ «أغنية ألف صاد الأولى»، وهو النزوع الذي يتراءى في البناء، وفي مواصفات الشـخوص، وطبيعة الزمان والفضاء، كما يتراءى في النسيج اللغوي والتصوير.

***

تقنية تعدد الأصوات في رواية
«السوافح» لـ «فريد رمضان»

يبدو فريد رمضان في هذه الرواية مهتماً اهتماماً كبيراً بأسلوب السرد؛ فهو لا يعنى بمضمون السرد بقدر ما يعنى بكيفية السرد، وهذا الاهتمام يتراءى لنا في توظيف الحلم؛ وفي الأسلوب العجائبي؛ وفي تقسيم أجزاء الرواية تقسيماً يقوم على مبدأ التوازن أو التناظر، فضلاً عن توظيف تقنية تعدد الأصوات موضوع هذه المقاربة.

ونلفت النظر إلى أن تقنية تعدد الأصوات اكتشفها المنظر الروسي «ميخائيل باختين» عند دراسته لأعمال «دوستويفسكي»، حيث أكد تميز هذا الكاتب الروائي العالمي عن غيره من كتاب الرواية الأوربية بتوظيف هذه التقنية التي وسمت أعماله بسمة شكلية جديدة:

«دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات Polyphone، لقد أوجد صنفاً روائيّاً جديداً بصورة جوهرية. ولهذا السبب بالذات فإن أعماله الإبداعية لا يمكن حشرها داخل أطر محددة من أيّ نوع، وهي لا تذعن لأي من تلك القوالب الأدبية التي وجدت عبر التاريخ والتي اعتدنا تطبيقها على مختلف ظواهر الرواية الأوربية. ففي أعماله يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية ذات نمط اعتيادي. إن كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماماً مثل كلمة المؤلف الاعتيادية. إنها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقاً لصوت المؤلف. هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي. إن أصداءها تتردد جنباً إلى جنب مع كلمة المؤلف، وتقترن بها اقتراناً فريداً من نوعه، كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة، الخاصة بالأبطال الآخرين»[1].

إن هذه الفقرة المقتطفة من كتاب ميخائيل باختين «شعرية دوستويفسكي» تلخص مفهومه لهذه التقنية التي أسهمت إسهاماً كبيراً في تطوير الرواية العالمية وسلخها عن تجربة المبدع

(1) ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي. ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي. مراجعة الدكتورة حياة شرارة. منشورات دار توبقال. الدار البيضاء (المغرب)/ دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد). الطبعة الأولى 1986. ص 11

المهيمن على السـرد بمنظوره الخاص، والجنوح بها نحـو الموضوعية بدلاً من الذاتية، وهي تضاهـي فـي أهميتها من هذا الجانب ما كان «إليوت» قد دعا إليه في مجال الشـعر وأسـماه بـ «المعادل الموضوعي»[1].

وقـد صـدر «دوستويفسـكي» عـن هـذه التقنية في كثيـر من أعمالـه الروائيـة، وخاصة في «الجريمـة والعقاب»[2] و«الإخوة كارامازوف»[3] و«الشـياطين»[4]، وجاراه بعد ذلك كثير من كتـاب الروايـة في العالم، من أمثال «وليم فوكز» في «الصخـب والعنف»[5]، ونجيب محفوظ فـي «ميرامـار»[6]، وجبرا إبراهيم جبرا في «السـفينة»[7]، وكاتب ياسـين فـي «نجمة»[8]، وعبد خال في «الموت يمر من هنا»[9].

أمـا فريد رمضان فقد سـبق له أن جرب هذه التقنية في روايتـه الأولى «التنور»[10]، لكنه لم يسـتطع أن ينضجها على نحو ما فعل في روايته الثانية «السـوافح»؛ إذ إنه اتخذ من هذه التقنية الأداة الرئيسة في عرض أحداث روايته، وذلك عن وعي وتخطيط مسبق.

وقبـل أن نشـرع في رصد ملامح تطبيق هذه التقنية في «السـوافح» يجـدر بنا أن نقف قليلاً عند مضامينها؛ وبذلك نتساءل بداية عن مضمون السرد الروائي قبل أن نتساءل عن الإجراءات

---

(1) يرجع إلى الكتاب الموسوم بـ «المنهج الموضوعي في النقد الأدبي» لمحمد عزام. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1999. ص 23 – 40/ 144 – 149

(2) فيدور دوستويفسكي: الجريمة والعقاب. ترجمة الدكتور سامي الدروبي. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة 1970

(3) فيدور دوستويفسكي: الإخوة كارامازوف. ترجمة الدكتور سامي الدروبي. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة 1969

(4) فيدور دوستويفسكي: الشياطين. ترجمة الدكتور سامي الدروبي. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة 1972

(5) وليم فوكز: الصخب والعنف. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الثالثة. بيروت 1983

(6) نجيب محفوظ: ميرامار. دار القلم. الطبعة الثانية. بيروت 1974

(7) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة. دار الآداب. الطبعة الثانية. بيروت 1979

(8) كاتب ياسين: نجمة. يرجع إلى الكتاب الآتي:

«Littératures de langue française hors de france» [Anthologie didactique]. Ed: fédération Internationale des professeurs de français. PARIS. P. 405 - 406

(9) عبده خال: الموت يمر من هنا. منشورات الجمل. الطبعة الأولى. كولونيا 2004

(10) فريد رمضان: التنور. منشورات أسرة الأدباء والكتاب. الطبعة الأولى. البحرين 1994

الشكلية للسرد أو كيفية تنفيذه، منوهين إلى أن الضرورة المنهجية تقتضي هذا التصرف، طالما أن شكل السرد يحتل صدارة الاهتمام في هذه المقاربة.

يعالج فريد رمضان في هذه الرواية مكابدات فئة اجتماعية معينة من فئات النسيج الاجتماعي البحريني، وهي فئة الموالين لآل البيت روحياً ومذهبياً، وذلك إبان فترة الحماية الإنجليزية للبحرين، وخاصة في الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، كما يومئ الكاتب صراحة في متن روايته في سياق وصف «رمضان الكاتب» لملابسات اعتقال «حسين بن إسماعيل القلاف» في مظاهرات «الحادي عشر من مارس من عام 1956»[1].

هذه المكابدات، كما تعالجها الرواية، ليست ناتجة عن صراع طائفي، بل عن البحث عن النزوح التاريخي إلى البحرين، ومعاناة التأقلم الاقتصادي والأمني والوجداني في ظروف متذبذبة محكومة بالهيمنة الإنجليزية واستغلال النواخذة.

وأياً ما يكون الأمر، فإن الذي يهمنا منهجياً في هذا المقام هو كيفية السرد لا محتواه، على الرغم من اتصال المعنى والمبنى وتلاحمهما رتقاً، كما هو معروف، ولكن هذه الكيفية يصعب أن تتراءى دون تلخيص أحداث الرواية.

تتألف هذه الرواية من أربعة أقسام:

1 - القسم الأول، ويحمل عنوان «خديجة».

2 - القسم الثاني، ويحمل عنوان «إسماعيل».

3 - القسم الثالث، ويحمل عنوان «خاتون».

4 - القسم الرابع، ويحمل عنوان «رمضان الكاتب».

وكل قسم من هذه الأقسام يحتوي على مفصل داخلي، ويصدّر بنص من أهازيج الشاعر الشعبي «حسين بو رقبة» الذي ولد في الأحساء بالمملكة العربية السعودية سنة 1875 و«هاجر إلى البحرين بعد وفاة والده، حيث استقر في المنامة، وظل يعيش متنقلاً بين المنامة والمحرق»[2]، وتوفي سنة 1943، كما يذكر المؤلف في ملحق الرواية.

---

(1) فريد رمضان: السوافح.. ماء النعيم. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 2006. ص 153

(2) الرواية. ص 158

فـي القسـم الأول مـن الرواية نـرى «خديجة بنـت جعفر» تسـعى إلى «رمضـان الكاتب» وتطلـب منه أن يدبج لها رسـالة شـكوى إلـى الإمام «علي بـن أبي طالب» كي يشـفع لها عند رب العالمين ويصرف عنهـا «الأمراض والأعراض والأعداء»[1]، ويجعل حياتها طيبة هادئة، هي وأولادها ومن أحبها وأحبته، وتأخذ تلك الرسـالة فترسـلها مع كفن ضرتها «خاتون» إلى «كربلاء» و«النجف» في العراق؛ وذلك لأن «خاتون» التي ولدت ونشأت في البصرة، تريد أن تموت وهي ترتدي هذا الكفن «المعطر برائحة المكان المبارك الذي انتزعوها منه»[2].

وبوسـاطة الارتـداد (الفلاش بـاك) تعود «خديجة» إلـى ماضيها فتروي قصـة زواجها من «إسـماعيل بن إبراهيم بن موسى القلاف» الذي كان متزوجاً من «خاتون» العقيم التي أصيبت بمرض شـل رجليها في السنوات الأخيرة، كما تروي عن أبنائها «حسين وزهرة وعلي وزينب ومحمد» الذين كانت تنجبهم ولا تملك حق تسـميتهم[3]، وتروي عن سوء معاملة زوجها لها ولضرتهـا المقعدة، وعن ابنها البكر «حسـين» الذي اعتقل في مظاهرة سـلمية، وأودع سـجن «القلعة»، ثم مات.

وفي القسـم الثاني من الرواية يسـرد إسـماعيل أطرافاً من سيرته وسـيرة والده وجده؛ فقد اضطر جده «موسـى العطار» إلى أن ينزح من الأحسـاء إلى البحرين «بعد أن دك جيش الأمير عبـد اللـه بـن فيصل، بقيادة أخيـه محمد بن فيصل، حصـون قرية المعتلا فـي جنوب نجد في حربهم ضد أخيهم من الأم البدوية، الأمير سـعود بن فيصل، الذي هزم في تلك المعركة ولاذ بالفرار إلى بادية الأحساء، يحمل معه ذيول الانكسار وجروح السيوف التي مزقت جسده»[4]، فعالجه موسى العطار جد إسماعيل، وجلب عليه بذلك حنق أبناء فيصل.

ويروي إسـماعيل عن مشـاق الرحلة البحرية إلى المنامة، وعن موت جده في تلك الرحلة وقبره بين أمواج البحر، وعن عمل والده في قلف السفن، وعن زواجه من «خاتون»، ثم زواجه من «خديجة»، وعن موت ابنه «حسين».

وفـي القسـم الثالث مـن الرواية تروي «خاتـون» أطرافاً مـن حياتها في صباهـا، وتطوعها

---

(1) الرواية. ص 11

(2) الرواية. ص 17

(3) الرواية. ص 28

(4) الرواية. ص 62 – 63

لخدمة زوار ضريح الإمام الحسين بالكوفة، وتعرّف إسماعيل إلى أهلها بوساطة العجوز «أم كاظم» المشرفة على تنظيف المزار، وزواجها منه بمهر يتمثل في باب نقشت عليه آيات قرآنية ليكون «أحد أبواب مأتم حسينية البادكوبة المشهورة في كربلاء»[1].

وفي القسم الأخير من الرواية، يروي «رمضان الكاتب» عن قدوم «خديجة» إليه، وطلبها كتابة «شكوى»، وعن سجن ابنها «حسين» وموته، وعن اختفاء «خاتون» المقعدة فجأة[2].

ذلك ملخص ما حدث في «السوافح» لفريد رمضان، فما ملامح تقنية تعدد الأصوات أو وجهات النظر في هذه الرواية؟

لعلنا نستطيع أن نحصر ملامح هذه التقنية فيما يأتي:

أ - تعدد الرواة:

وهو ما يستنتج بدهيّاً من خلال تلخيص أحداث الرواية؛ ولكن الذي نلفت النظر إليه هنا أن عد الرواة في هذا العمل لا يقتصر على «خديجة» و«إسماعيل» و«خاتون» و«رمضان الكاتب»، بل يتجاوزه إلى رواة ثانويين آخرين، من أمثال «الجد»[3] و«الجدة»[4]، ولكن تدخل هؤلاء الرواة الثانويين يظل محدوداً جداً في الرواية، أمّا الراوي الآخر الذي يلعب دوراً مهماً في سرد الأحداث والتعليق عليها، فهو الراوي الضمني الذي يمثل صوت المؤلف، وهذا الصوت كان يطالعنا في سياق السرد من حين إلى آخر، وهو يخفت أحياناً مفسحاً المجال أمام أصوات الرواة الآخرين المتميزة، ويعلو أحياناً أخرى حتى يختلط معها أو يغطي عليها.

وصوت هذا الراوي الضمني نسمعه منذ بداية الرواية؛ إذ ما تكاد «خديجة» تفرغ من الإفضاء بـ «شكواها» إلى «رمضان الكاتب» حتى يظهر صوته ممسكاً بزمام السرد:

«طالعها رمضان الكاتب، ثم مد لها علبة الختم، فوضعت إبهامها الأيسر، وبصمت الرسالة، طالعته، فلم ينتظر منها شيئًا، جمع مخطوطاته، وكراساته الصفراء وأحباره، ومن غير أن يلتفت سلمها خطابها»[5].

---

(1) الرواية. ص 115

(2) الرواية. ص 156

(3) الرواية. ص 102

(4) الرواية. ص 98

(5) الرواية. ص 13

وهذا الراوي الضمني لا يكتفي بسـرد الأحداث فحسـب، ولكنه يقرأ ما يجول في خواطر الرواة الآخرين ويحلل نفسياتهم، على نحو ما فعل بـ «إسماعيل»:

- «رجـل يحمل حسـرة أحلامـه التي تبعثرت في طريـق طويل قطعه أبوه مـع جده، من بر الأحسـاء إلى البحرين، ليرث رائحة خشب الساج والصنوبر، وفتيل القطن، وصدأ المسامير، وزيوت الصل التي تسـتخرج من جوف أسـماك الدلافين، وتسـتخدم كمادة عازلة عن الماء، تطلى بها السفن الجديدة بعد الانتهاء من بنائها»[1].

- «نظـر إلـى أصابعه، شـعر بفخر بهـا، وبقدراتها علـى صناعة كل هذا الخير الذي سـيعم الناس، وكم أجر سيحسب له، فأصابعه لم تكن تحفر فقط على الخشب، بل كانت تصلي في بوح داخلي لم يستطع هو أن يدركه لحظة انكبابه على العمل»[2].

إن الراوي الضمني في مثل هذه المواقف يحاول أن يغوص في أعماق شخصيات الرواية، ولا يكتفـي بوصف حركاتها وأفعالها المادية الخارجية، وهو بذلك يفسـر كثيراً من الأحداث الغامضـة والدوافـع الخفيـة التـي تحرك الشـخصيات، كأن يفسـر دوافـع «خاتـون» الروحية لإرسـال «كفنها» إلى النجف وكربلاء، تلك الدوافع التي ظلت مكنونة في صدرها لم تبح بها حتى لأعز صديقاتها «خديجة»:

«انتابها إحسـاس بالحزن؛ فهذا الكفن الذي جمعت قيمته لتشـتريه وتعـده لخاتمتها، التي تعرف تفاصيلها ولم تجرؤ أن تحكيها لأحد، حتى خديجة التي هي أقرب النساء إليها، وأحبهن إلـى قلبهـا، هذا الكفن الـذي يجب أن يأخـذه زوار الكوفة في رحلتهم بيـن النجف وكربلاء، يباركونه بالمكان المقدس الذي يرقد فيه حفيد رسول الله، رحلة أخيرة لها، أو لروحها، هكذا تعتقـد، رحلـة أخيـرة لديارها التي لم ترها منذ أن غادرتها عروسـاً في كنف زوجها إسـماعيل الذي لمها في صحن ضريح الإمام الحسين»[3].

ولكن هذا الصوت – صوت المؤلف الضمني – لا يلغي أصوات الرواة الآخرين التي تظل متوهجة ومتميزة.

---

(1) الرواية. ص 73

(2) الرواية. ص 82

(3) الرواية. ص 114

ب - تفتيت الحدث:

إذا كانت الأحداث واحدة في هذه الرواية فإنها لا تسـرد متسلسـلة على نحو ما يتراءى في الرواية الكلاسـيكية، بل تسـرد مفتتة من خلال وجهات نظر الرواة التي تتفاوت في تجانسـها بدءاً من التطابق حتى التضاد.

ولنتمثـل لهذا التفاوت بعينتين من عينـات الأحداث التي يرويها رواة متعددون يتفقون في الرواية ـ أو يكادون ـ حيناً، ويختلفون إلى حد التناقض حيناً آخر.

1 - سقوط حسين مريضاً على الشاطئ:

يـروى هذا الحدث من قبل «خديجة» ومن قبل «إسـماعيل» بطريقـة متطابقة، وذلك على النحو الآتي:

* «لبست عباءتي، ركض خلفي ابني علي، توجهنا ناحية ورشة زوجي، أخبرونا أنهم يدفعون بسفينة جديدة إلى البحر، حين وصلنا هناك كان رجال حي النعيم ينتظمون في صفين بين السفينة الجديدة، ثم يتقدم المتأخرون منهم نحو مقدمتها بعد أن يحملوا جذوع الأشجار ويضعوها أمامها فتضحى لها مثل العجلة، تتدحرج فوقها السفينة باتجاه البحر، وثمة حبال مربوطة في مقدمتها يسحبها أقوى الرجال، بينما النهامة يقفون قرب الشاطئ وينشدون بمواويلهم ليزيدوا من همة الرجال. كنت أبحث عن حسين، أخذت أنادي باسمه، ولكن ندائي كان يضيع مع صوت الرجال وهم يرددون في صوت واحد:

- يا وشار الزين بارك إليه.. يا وشار الزين بارك إليه.

ذهب علي نحو مجموعة من الصبية يسأل عن أخيه، ثم عاد إليّ قائلاً بأن أباه قد أمر بعض الشـباب بحملـه ناحية العرائش المنتشـرة على السـاحل، فذهبنا هناك، وجدنـاه يتألم وحيدًا، سألته عن سبب ألمه، فقال لي:

- فجأة شعرت بأني غير قادر على السير، رجلي تؤملني»[1].

* «كنا نهم بإنزال سفينة إلى البحر، وكان كل رجال أهالي حارة النعيم حاضرين، كنا نصطف في صفين محاذيين للسفينة التي ننوي إنزالها إلى البحر، نضع أمامها جذوع أشجار دائرية

---

(1) الرواية. ص 32 - 33

لتكون لها مسلكاً تعبر فوقه نحو البحر، والحبال مشدودة، حيث تقدم أقوى الرجال ليقفوا في المقدمة ويبدؤوا بجرها، في حين نقف نحن في صفين وهي في وسطنا، ويبدأ الجميع بجرها نحو البحر، على أصوات النهامة الذين يشدون من همتنا، فنردد جميعاً بصوت واحد:

- يا وشار الزين بارك له.. يا وشار الزين بارك له.

وكان التجار وصاحب السفينة ينادون بالصوت أيضاً لرفع همة العمال، ونحن ندفع بها حتى تستسلم لطراوة ماء البحر، وتنزلق فيه بسلاسة فتزداد الأصوات مكبرة، ويبدأ القصابة بنحر الذبائح وتوزيع اللحم على كل من وضع يده في دفعها إلى البحر.

في هذه اللحظة اقترب مني أحد الرجال قائلاً إن ابني حسين يتألم، فقلت لنفسي لابد أنه تعثر بالخشب الكثير المنتشر على الشاطئ، فقلت لهم:

- خذوه إلى سقيفة يرتاح فيها حتى ننتهي من إنزال السفينة.

حين انتهينا، ذهبت لأسأل عنه، فأخبروني أن أمه قد جاءت وأخذته إلى مستشفى النعيم»[1].

❋ ❋ ❋

إن هذه الحادثة (حادثة سقوط حسين مريضاً) تروى بتفاصيلها من قبل «خديجة» الأم، ثم تروى من قبل «إسماعيل» الأب، وهي لا تختلف في الروايتين، ما عدا ما يتصل بأثرها في نفسية الأم التي أخذت تركض عندما سمعت نبأ سقوط ابنها، وأثرها في نفسية الأب الذي كان منهمكاً في إنزال السفينة إلى البحر، واكتفى بإرسال من ينقله إلى العرائش كي يرتاح.

2 - اعتقال حسين:

إن هذا الحدث يروى من قبل «خديجة» ومن قبل «إسماعيل» ومن قبل «خاتون» من خلال وجهات نظر متباينة إلى حد التناقض من حيث وقعها أو تلقيها:

❋ «اندفع رجال شرطة الشغب داخل البيت، كانوا يبحثون عن حسين وعبد علي؛ صرخنا، أنا وخاتون، ألقيت عليها بمشمرها، وركضت نحو الدار ألملم نفسي بالعباءة، وما إن خرجت حتى هالني مشهد الشرطة وهي تجرجر حسين، اندفعت نحو الشرطي أرجوه

(1) الرواية. ص 89 – 90

أن يطلق سراحه، إلا أن شرطياً آخر وقف في وجهي وهددني ببندقيته لأبعد عن طريقهم، دفعته بيدي، فضربني بكعب بندقيته. سقطت في مكاني.

كنت أغيب عن الوعي، وكان القهر والحزن يستبدان بي ويجعلانني عاجزة عن الصراخ أو البكاء، وأنا أراهم يأخذون ابني معهم.

حين وصل إسماعيل، حاول أن يفهم من أمه ونساء الحي الذين تقاطروا إلى البيت مستفسرات. صرخ في النساء ثم خرج إلى الرجال الذين تجمعوا قرب باب البيت. سأل بعض الجيران، كانت حكاية اعتقالهم تتنوع بتنوع ما يتناقل بين الرجال والصبية.

ماذا يحدث لنا، كنت أسأل نفسي، ونساء يرشحن الماء على وجهي، ويستنجدن بالأدعية ليخففن عليّ حالتي. أبصر، ثمة غمام وعباءات، وثمة ضوء ينبثق في السماء بين كل هذا السواد الذي يحاصرني، ويزيد علي الشعور بالاختناق»[1].

* «حين دخلت البيت، كانت الفوضى تعم المكان، ثياب منثورة، أوراق وكتب ومصاحف، حتى وسادتي التي طرزت فوقها صورة فارس عربي تم تمزيقها. كانت أمي تنادي بالصوت، وتدعو الإمام علياً لنجدتها، وخاتون تسب الشرطة الذين ألقوا بسلتها بعيدًا عنها، فظلت متروكة في زاوية، تنادي النساء كي يحملوها إلى خديجة التي لا أعرف ماذا أصابها»[2].

* «حين جاء إسماعيل، لم يفعل شيئاً سوى أن أمر بإيداعي في داري، كي لا يسمع صراخي وصخبي الذي انطلق من حرٍّ ما في قلبي وأنا أسب الحكومة. إنه رجل جبان، كان عليه أن يقتحم باب القلعة، أي قلعة هذه التي يودعون فيها صبياناً في عمر عيالنا»[3].

إن «خديجة» تروي عن هذه الحادثة بالتفصيل لأنها كانت شاهدة على تفاصيلها ومعنية بها أكثر من غيرها، وذلك بوصفها أمّاً للمعتقل، ولكنها لم تكن تمتلك الشجاعة، أو لم تكن تمتلك الوعي السياسي الكافي الذي يسمح لها أن تفصح عن موقفها بأكثر من طرح السؤال على نفسها: «ماذا يحدث لنا»؟!

إن «خديجة» التي تحس بالقهر والحزن العميق نتيجة اعتقال ابنها البكر العليل الذي ما

(1) الرواية. ص 49 – 50

(2) الرواية. ص 107

(3) الرواية. ص 139

يزال غضاً في مقتبل العمر لم تكن تعي ما حدث، ولم تكن تستطيع أن ترفع صوتها كي يسمعه الآخرون، ولو كان هؤلاء الآخرون أقرب المقربين منها.

أما «إسماعيل» فإنه كان حياديّاً في سرده، وكأنه عين عدسة آلية جامدة لا تفصح عن أي موقف، وحيادته كانت مسوغة إلى حد، فهو لم يكن يعي أبعاد ما حدث.

وأما «خاتون» فإنها أفصحت عن موقفها، ورفعت عقيرتها بالرفض والاحتجاج والإدانة الصريحة؛ فزوجها «إسماعيل» يبدو في نظرها جباناً، ما دام لم يقدم على اقتحام سجن القلعة وتحرير ابنه، والحكومة في نظرها حكومة ظالمة، ما دامت تلقي بالصبيان في غياهب السجون.

وأياً ما يكون الأمر، فإن أحداث «السوافح» لم ترو كلها من قبل كل الرواة، وإلا كان هناك التكرار الممل الذي يسيء إلى البناء ويقطع حبل التشويق، بل هناك كثير من الأحداث التي كانت تروى من قبل راوٍ واحد، وخاصة تلك الأحداث الحميمة التي لا يعرفها إلا من صدرت عنه.

لا يفوتنا هنا أن نشير إلى أن الكاتب أسند رواية بعض الأحداث إلى رواة ثانويين ليس لهم علاقة عضوية بتلك الأحداث؛ ويكفي أن نتمثل لذلك برمضان الكاتب الذي كان يروي أحداثاً لا علاقة له بها، كأن يروي عن ملابسات اعتقال «حسين» على النحو الآتي:

«فابنك حسين اختار موته، دون أن ينظر وراءه ليودع أحداً، كان قد أَلِفَ الطريق، وعبره رغم مرضه وضعفه، لم يكن قاصداً أن يحتج مع الباعة في نهار الحادي عشر من مارس من عام 1956م؛ كان يسير مع صديقه عبد علي، حين سمعا صوت طلقات نارية قريبة من مبنى البلدية؛ ركضوا يدفعهم الفضول لرؤية من سقط مقتولاً، دون أن يدركا بأنهما سيكونان بعد تلك الأحداث بقليل مع مجموعة كبيرة في سجن القلعة.

هالهما تجمع الباعة الذين حاصروا مبنى البلدية، ردداالهتافات مع الآخرين، كان إحساسهما برجولتهما يدفعهما إلى ترديد الهتافات بصوتٍ عالٍ، حتى انطلقت الرصاصات مرة أخرى، فهاج الجمع، سقط بعضهم، هرب البعض الآخر، واعتقل الكثير من الرجال والشباب. في القلعة همست أصوات تطمئن الشباب الخائف عن تضامن الأهالي معهم وسعيهم إلى الإفراج عنهم..»[1].

---

(1) الرواية. ص 153 – 154

وعلى هذا الغرار يستمر رمضان الكاتب في السرد، فنعرف من خلاله أن المتظاهرين كانوا يريدون التخلص من «مستشار الدولة الإنجليزي»[1]، وأن المرض بدأ ينهش جسد «حسين» المعتقل، وأنه ظل مهملاً في الرطوبة والحر في زنزانته، وأن بياض قرنيتيه تحول إلى اللون الأصفر، وأن الالتهاب انتشر في كبده الذي لم يعد قادراً على القيام بوظائفه بعد تعطل الطحال، وهو ما أودى به في السجن[2].

إن هذه التفصيلات التي يرويها رمضان الكاتب لأول مرة تثري السرد الروائي دون شك وتضيء جانباً مهماً من جوانب حدث اعتقال «حسين»، ولكن رمضان الكاتب لم يكن مؤهلاً للقيام بهذا الدور، ولو أسند الكاتب رواية هذه التفصيلات للفتى «حسين» نفسه لكان أكثر إقناعاً بطبيعة الحال.

انكسار الزمن:

ما من شك في أن النتيجة الحتمية لتعدد الرواة وتفتيت الحدث الروائي في النص هي انكسار زمن السرد وعدم تسلسله؛ لأن لكل راوية زمنه الخاص الذي يسلك الأحداث التي يرويها، وهي أزمنة فيزيقية ذات بداية ونهاية محددتين أو مفتوحتين؛ فإذا كان زمن «خاتون» و«حسن» و«موسى» ذا بداية ونهاية؛ فإن زمن «خديجة» و«إسماعيل» و«رمضان الكاتب» ذا بداية بلا نهاية في المتن الروائي، أما زمن الراوي الضمني الذي يهيمن على الأحداث جميعاً فهو زمن بلا بداية وبلا نهاية.

وتتداخل أزمنة السرد في الرواية، من آني راهن وماضٍ منقضٍ ومستقبل لاحق.

تعدد الخطابات اللغوية:

كان يفترض في الرواة في هذا العمل أن يروي كلٌّ منهم بأسلوبه الخاص الذي يميزه عن غيره من الرواة الآخرين، وذلك انطلاقاً من مبدأ تباين الأعمار والأجناس والثقافات، ولكن الذي يطالعنا في هذه الرواية من حيث الأسلوب اللغوي هو التجانس بين الخطابات، ولعل الكاتب كان يدرك أهمية هذا التنوع في الخطابات، ولذلك بدأ عمله بداية سليمة، فحرر نص الشكوى التي رفعتها «خديجة» إليالإمام علي كرم الله وجهه بأسلوب متميز ومختلف تماماً

(1) الرواية. ص 154

(2) يرجع إلى الرواية. ص 154

عن أسـلوبه في روايته الأولى «التنور»، وعن أسـلوبه في هذه الرواية «السـوافح»؛ ويكفي أن نلقي نظرة عجلى على الفقرة الأولى من هذه «الشكوى» حتى ندرك ذلك:

«إلى سـيدي ومولاي ومعتمدي ورجائي، السـلام عليك يا أمير المؤمنين وسيد الوصيين، ووارث علـم النبيين وولي رب العالمين. السـلام عليك يا دين الله وسـفيره في خلقه وحجته البالغـة علـى عبـاده. أنا الضعيفة لك، القوية بـك، خديجة بنت جعفر الشـرقي، أطلب منك يا سـيدي ومولاي، يا حبيبي وعضدي، يا وجيهاً عند الله، أن تشـفع لي عند الله، يا وحي رسول رب العالمين، يا علي بن أبي طالب، أسـألك شـاكية لك من ريب الزمان، أن تسأل ربك وأنت في الأمان، أن يصرف عني الأمراض والأعراض والأعداء، وأن يجعل حياتي طيبة، هادئة، أنا وأولادي ومن أحبني وأحببته»[1].

إن هذه الفقرة دبجت بأسـلوب تراثي جزل متميز عن سائر أساليب الرواة الآخرين، ولكن هذا الأسلوب ما يلبث أن يختفي بعد ذلك ليحل محله أسلوب الكاتب الذي لا يختلف مهما اختلف الرواة.

وقـد ضمن الكاتب أسـلوبه بعض النصوص التراثية التي اقتبسـها من ابـن عربي[2]، أو من المرويات الشـفوية الشعبية[3]، أو من الأهازيج والمواويل[4]، فضلاً عن العتبات المقتطفة من الشاعر الشعبي، وهي العتبات التي صدّر بها الكاتب كل قسم من أقسام روايته.

وإذا كان الكاتب قد حرص على إثراء النسيج اللغوي في روايته بهذه الأساليب، فإنه حافظ على الأسلوب الفصيح في الحوار.

❊ ❊ ❊

والـذي نخلـص إليـه أن رمضان فريـد في روايته «السـوافح» حـرص حرصاً شـديداً على توظيـف تقنية تعدد الأصوات التي بنى روايته على أساسـها، فنجح إلـى حد ما في التمييز بين مواقـف شـخوصه أو رواتـه المتعدديـن، ووجهات نظرهـم، ولكنه أخفق فـي توزيع أصوات الرواة وتمييز تلك الأصوات أسلوبيّاً.

---

(1) الرواية. ص 11

(2) يرجع إلى الرواية. ص 16

(3) يرجع إلى الرواية. ص 86 – 87

(4) يرجع إلى الرواية. ص 122، 132، 140

خاتمة

لقد خرجت من رحلتي في غابات السرديات الروائية الخليجية الممتعة والشاقة في الوقت نفسه، بنتائج يمكن إجمالها فيما يأتي:

1 - أخذ الخطاب الروائي يتبوأ موقعه المناسب في مشهد الحركة الأدبية الخليجية المعاصرة، ويشق طريقه بقوة وثبات لافتين للنظر، وهو ما يرهص باختراق قشرة الثقافة الشعرية الشفوية في هذه المنطقة العربية التي تمر بمرحلة تحول عميق في البنى الاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

ولذلك فإن الخطاب الروائي يغدو أداة محرضة على الوعي بالشـرط التاريخي المتغير في هذه المنطقة، وأداة تعبير عن القلق الذي يعتري الضمير الفردي والجمعي على حد سواء، إزاء هذا التغير السريع، محاولاً استيعابه ورصد ملامحه والتنبؤ بآثاره وآفاقه المستقبلية.

وهـذا يعني أن هـذا الخطاب الروائي الملتزم (بالمعنى التاريخـي والاجتماعي لا بالمعنى الأيديولوجـي للالتـزام)، يتجاوز الخطـاب الروائي الأوربـي الذي نراه يحفل غالبـاً بالهموم الفرديـة النفسـية والوجوديـة أكثـر مما يحفـل بالهمـوم التاريخيـة والاجتماعية، بـل إننا نرى الخطاب الروائي الأوربي راهناً يكاد يحفل بالمسـتقبل على حساب الحاضر والماضي، وهو مـا يطالعنا في شـغف المبدع أو المتلقي الأوربي برواية الخيـال العلمي، أو الرواية العجائبية، على سبيل المثال.

وإذا كان بعـض الكتـاب الخليجييـن قـد عنوا بالهـم الفردي الوجـودي أحيانـاً، فإنهم لم يفصلوه عن سياقاته وشروطه التاريخية والاجتماعية.

2 - إذا كانت الرواية الخليجية تنزع نزوعاً واقعياً وترتبط بالشرط التاريخي الراهن، فإنها لم تتعامل مع الواقع تعاملاً تسجيلياً فجاً، على نحو ما فعل الواقعيون الطبيعيون، وإنما تعاملت معه تعاملاً فنياً لا يخلو من إبداع، وما يؤنسنا إلى ذلك أن كثيراً من النصوص الروائية الخليجية وظفت الأساطير والحكايات الشعبية مستشرفة آفاق الواقعية السحرية التي انتشرت في آداب أمريكا اللاتينية إبان الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي.

3 - تواصلت الرواية الخليجية مع الحقول المعرفية الأخرى تواصلاً مبدعاً، وخاصة مع

حقول المعرفة التاريخية النفسية والفلسفية والدينية، وحتى المعرفة العلمية والتقنية تظل حاضرة على استحياء في الرواية الخليجية، وخاصة في أعمال طيبة أحمد الإبراهيم ورجاء الصانع.

وهـذا التواصـل مـع الحقـول المعرفيـة الأخرى يعد مؤشـراً من مؤشـرات نضـج الرواية الخليجية بوصفها فناً سردياً مركباً.

4 - إذا كانت الرواية الخليجية قد انفتحت على الحقول المعرفية الأخرى فإنها انفتحت كذلك على سائر الأنواع الأدبية الأخرى، كالشعر والمسرح والقصة القصيرة، وهو مؤشر آخر من مؤشرات نضج هذه الرواية التي أفادت من تجارب الإبداع العربي والأوربي الذي كان يحرص على مد الجسور بين أشكاله وأدواته.

5 - إن الروايـة الخليجيـة، على الرغم من عمرها القصير نسـبياً بالقيـاس إلى عمر الرواية العربيـة الـذي يرجح امتداده إلى منتصف القرن التاسـع عشـر فـي مصر، على سـبيل المثال، استطاعت أن تتمثل جماليات الأشكال الكلاسيكية وتتجاوزها في كثير من نماذجها، متطلعة إلـى المتـح من جماليات الأشـكال الحداثيـة وما بعدهـا، وحريصة على الإفـادة من خامات التراث السردي العربي الشعبي في الوقت نفسه، وهو ما أسهم في تأكيد هويتها المتميزة،

6 - هناك عدد لا يستهان به من كتاب الرواية الخليجية الذين انقطعوا عن الكتابة، بسبب انصرافهم إلى أنواع أدبية أخرى، أو بسبب توقفهم عن العمل الإبداعي، وفي المقابل هناك كتاب آخرون أخلصوا للكتابة الروائية، واستطاعوا أن يطوروها ويؤصلوها في الذائقة العربية الخليجية، كما استطاعوا أن يخترقوا - بنصوصهم الروائية - معادلة المراكز والأطراف، ويندمجوا في سمت تاريخ الرواية العربية العام.

7 - لقد كان للمرأة الخليجية إسهام وافر في إثراء الشكل الروائي وتطويره معنىً ومبنىً، كمّاً وكيفاً، إلى درجة أن الرواية توشك أن تؤنث في بعض الأقطار الخليجية.

واللافـت للنظـر أن هناك كاتبات خليجيات كثيرات ـ كما رأينا ـ اسـتطعن أن يجرؤن على اقتحام المسكوت عنه ويعالجن موضوعات في غاية الحساسية في مجتمعات تتسم بالمحافظة والتشبث بالمواضعات والتقاليد الموروثة.

8 - تعاملت الرواية الخليجية مع الأداة اللغوية تعاملاً إبداعياً مرناً فسمحت في كثير من

نصوصها بتوظيف اللهجة المحلية في الحوار، وكسرت واجهة الأسلوب الإنشائي البلاغي التقليدي في الوصف والسرد.

9 - استطاعت الرواية الخليجية أن تفيد من كثير من التيارات الفكرية والجمالية الأوربية في بناء السرد، وخاصة التيارات الوجودية والحداثية والتفكيكية، فضلاً عن تمثل تقنيات الرواية الأوربية المعاصرة، كتقنيات الرسائل، والتقطيع السينمائي، والمشهدية، والاسترجاع، والاستباق، وتيار الوعي، وتوظيف الأحلام، وما إلى ذلك.

10 - لم تقتصر الرواية الخليجية على تحليل الشروط التاريخية والاجتماعية المحلية، ولم تقتصر على رسم صورة الإنسان الخليجي الذي يواجه عالماً سريع التغير، ويعاني من التمزق بين قيمه الأصيلة وبين القيم الوافدة التي جلبتها رياح العولمة، وإنما أرادت في كثير من نماذجها أن ترسم صورة للآخر، سواء أكان ذلك الآخر آسيوياً أم أوربياً.

❊ ❊ ❊

أهم المصادر العربية

- **إبراهيم الكوني**: السحرة. الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. ليبيا 1996.
- **أحمد أبو دهمان**: الحزام. دار الساقي. الطبعة الثانية. بيروت 2002.
- **أحمد الدويحي**: ثلاثية المكتوب مرة أخرى. دار الكنوز الأدبية. الطبعة الأولى. بيروت 2004.
- **د. أحمد عبد الملك**: أحضان المنافي. دار بلال. الطبعة الأولى. بيروت (د.ت).
- **د. أحمد عبد الملك**: القنبلة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 2006.
- **أسماء الزرعوني**: الجسد الراحل. دائرة الثقافة والإعلام. الشارقة 2003.
- **إسماعيل فهد إسماعيل**: الضفاف الأخرى. دار المدى. دمشق 1996.
- **إسماعيل فهد إسماعيل**: كانت السماء زرقاء. دار المدى. الطبعة الثالثة. دمشق 1996.
- **إسماعيل فهد إسماعيل**: المستنقعات الضوئية. دار المدى. الطبعة الرابعة. دمشق 1986.
- **إسماعيل فهد إسماعيل**: الحبل. دار المدى. الطبعة الأولى. دمشق 1996.
- **إسماعيل فهد إسماعيل**: خطوة في الحلم (مشروع رواية). دار المدى. الطبعة الأولى. دمشق 1996.
- **إسماعيل فهد إسماعيل**: الطيور والأصدقاء. دار المدى. الطبعة الأولى. دمشق 1996.
- **إسماعيل فهد إسماعيل**: الكائن الظل. دار المدى. الطبعة الأولى. دمشق 2001.
- **إسماعيل تامر**: **الفريج**. منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث. الطبعة الأولى. الدوحة (قطر). 2001.
- **ألفريد فرج**: حلاق بغداد. دار الفارابي. بيروت 1975.
- **أمنيات سالم**: حلم كزرقة البحر. دار الجمل. كولونيا (ألمانيا) 2000.
- **أمين صالح**: أغنية ألف صاد الأولى. دار الفارابي. الطبعة الأولى. بيروت 1982.
- **توفيق الحكيم**: أهل الكهف. المطبعة النموذجية. القاهرة 1933
- **توفيق الحكيم**: عصفور من الشرق. المطبعة النموذجية. القاهرة (د.ت).
- **توفيق الحكيم**: الخروج من الجنة. ضمن مجلد «المسرح المنوع». المطبعة النموذجية.

القاهرة 1956.
- **تركي الحمد**: شرق الوادي (أسفار من أيام الانتظار). دار الساقي. الطبعة الثانية. بيروت 2000.
- **تركي الحمد**: العدامة. دار الساقي. الطبعة الثالثة. بيروت 2000.
- **تركي الحمد**: الشميسي. دار الساقي. الطبعة الثانية. بيروت 1998.
- **تركي الحمد**: الكراديب. دار الساقي. الطبعة الثانية. بيروت 1999.
- **تركي الحمد**: جروح الذاكرة. دار الساقي. الطبعة الثانية. بيروت 2002.
- **باسمة محمد يونس**: ملائكة وشياطين. مطبعة دبي 1990.
- **جبرا إبراهيم جبرا**: السفينة. دار الآداب. الطبعة الثانية. بيروت 1979.
- **جوخة الحارثي**: منامات. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 2004.
- **حسن الشيخ**: الفوارس. دار الكنوز الأدبية. الطبعة الأولى. بيروت 2003.
- **حصة الكعبي (سارة الجروان)**: شجن بنت القدر الحزين. دار الثقافة العربية للنشر والترجمة. الطبعة الأولى. الشارقة 1992.
- **حصة الكعبي (سارة الجروان)**: رسائل إلى السلطان. دار الشروق للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. دبي 2003.
- **حصة الكعبي (سارة الجروان)**: طروس إلى مولاي السلطان. الكتاب الأول (الحدال). دار الآداب. الطبعة الأولى. بيروت 2009.
- **حمد الحمد**: الأرجوحة. منشورات المسارات. الطبعة الثانية. الكويت 2004.
- **دلال خليفة**: من البحار القديم. دار العلوم للطباعة والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. الدوحة (قطر) 1995.
- **دلال خليفة**: دنيانا مهرجان الأيام والليالي. منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث. الطبعة الأولى. الدوحة (قطر) 2000.
- **رجاء عالم**: طريق الحرير. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. الدار البيضاء/ بيروت 1995.
- **رجاء عالم**: سيدي وحدانة. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. الدار البيضاء/ بيروت 1998.

- **رجاء عالم**: خاتم. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. الدار البيضاء/ بيروت 2001.
- **رجاء عالم**: ستر. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء/ بيروت 2005.
- **رجاء عبد الله الصانع**: بنات الرياض. دار الساقي. الطبعة الثانية. بيروت 2006.
- **راشد عبد الله**: شاهندة. المركز العربي للصحافة. مطابع الأخبار. الطبعة الثانية. القاهرة 1976.
- **رجاء الكيلاني**: تثاؤب الأنامل. إصدارات دائرة الثقافة والإعلام. الطبعة الأولى. الشارقة 2004.
- **سهيل إدريس**: الحي اللاتيني. دار الآداب. الطبعة السابعة. بيروت 1977.
- **سعود بن سعد المظفر**: الشيخ. منشورات مطبعة البستان. الطبعة الأولى. مسقط 1991.
- **سعود بن سعد المظفر**: رمال وجليد. منشورات مطبعة الألوان الحديثة. الطبعة الأولى. عُمان 1989.
- **سعود بن سعد المظفر**: المعلم عبد الرزاق. مطابع النهضة. الطبعة الأولى. عُمان 1989.
- **سعد الله ونوس**: الملك هو الملك. دار ابن رشد. الطبعة الأولى. بيروت 1977.
- **الطاهر وطار**: الحوات والقصر. دار البعث للطباعة والنشر. الطبعة الأولى. قسنطينة 1980.
- **صالحة غابش**: رائحة الزنجبيل. منشورات دائرة الثقافة والإعلام. الطبعة الأولى. الشارقة 2008.
- **طالب الرفاعي**: ظل الشمس. دار شرقيات. الطبعة الأولى. القاهرة 1998.
- **طالب الرفاعي**: رائحة البحر. دار المدى للثقافة والنشر. الطبعة الأولى. دمشق 2002.
- **طالب الرفاعي**: سمر كلمات. دار المدى للثقافة والنشر. الطبعة الأولى. دمشق 2006.
- **الطيب صالح**: موسم الهجرة إلى الشمال. دار العودة. الطبعة الثانية. بيروت 1972.
- **طيبة أحمد الإبراهيم**: الكوكب ساسون. مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر. القاهرة 2001.
- **كريم معتوق**: حدث في إسطنبول. اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. الشارقة (د.ت).
- **محمد حسن علوان**: سقف الكفاية. دار الفارابي. الطبعة الثانية. بيروت 2004.
- **محمد حسن علوان**: طوق الطهارة. الطبعة الأولى. بيروت 2007.
- **محمد حسن علوان**: صوفيا. دار الساقي. الطبعة الثانية. بيروت 2006.
- **محمد حسن الحربي**: أحداث مدينة على الشاطئ. دار الفارابي. بيروت 1986.

- **محمـد عبيـد غبـاش**: دائماً يحدث في الليل. مجلـة «الأزمنة العربية». دار ابـن ماجد للطباعة والنشر. الشارقة 1979 (الأعداد من 25 إلى 38).
- **محمد عبد الملك**: الجذوة. دار الفارابي. الطبعة الأولى. بيروت 1981.
- **محمـد بن سـيف الرحبـي**: رحلة أبو زيد العماني. منشـورات دائرة الثقافة والإعلام. الشـارقة 2002.
- **محمد عيد العريمي**: حز القيد. المؤسسـة العربية للدراسـات والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 2005.
- **محمد المر**: الأعمال القصصية (ثلاثة مجلدات). دار العودة. بيروت 1992.
- **منصور عبد الرحمن**: الرجل الذي اشترى اسمه. دار الفارابي. الطبعة الأولى. بيروت 2001.
- **مريـم آل سـعد**: تداعـي الفصول (سـارة وسـلطان). مطابع رينـودا الحديثـة. الطبعة الأولى. الدوحة 2007.
- **مريم الغفلي**: طوي بخيتة. دار الحوار. الطبعة الثانية. اللاذقية 2009.
- **مريم الغفلي**: بنت المطر. دار الحوار. الطبعة الأولى. اللاذقية 2009.
- **ناصر جبران**: سـيح المهب. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. الطبعة الأولى. الشارقة 2007.
- **ناصر الظاهري**: عندما تدفن النخيل. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. الطبعة الأولى. الشارقة 1990.
- **ناصـر الظاهـري**: الطائر بجناح أبعد منه. منشـورات ريـاض الريس. الطبعـة الأولى. بيروت 2005.
- **نجيب محفوظ**: ميرامار. دار القلم. الطبعة الثانية. بيروت 1974.
- **نجيب محفوظ**: اللص والكلاب. دار القلم. الطبعة الأولى. بيروت 1973.
- **نجيب محفوظ**: ليالي ألف ليلة. دار مصر للطباعة. القاهرة 1979.
- **نجيب محفوظ**: ثرثرة فوق النيل. مكتبة مصر. القاهرة 1966.
- **نجيب محفوظ**: أولاد حارتنا. دار الآداب. الطبعة الثانية. بيروت 1972.
- **عبد الحفيظ الشمري**: جرف الخفايا. دار الكنوز الأدبية. الطبعة الأولى. بيروت 2004.
- **عبد الحفيظ الشمري**: فيضة الرعد. دار الكنوز الأدبية. الطبعة الأولى. بيروت 2001.

- **عبد الحميد أحمد**: السباحة في عيني خليج يتوحش. دار الكلمة للنشر. الطبعة الأولى. بيروت 1982.
- **عبد الحميد أحمد**: البيدار. دار الكلمة للنشر. الطبعة الأولى. بيروت 1987.
- **عبد الرحمن منيف**: أم النذور. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. بيروت/ الدار البيضاء (المغرب) 2005.
- **عبد الرحمن منيف**: خماسية «مدن الملح». المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الرابعة. بيروت 1992.
- **عبد الرحمن منيف**: النهايات. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الثالثة. بيروت 1994.
- **عبد الرحمن منيف**: ثلاثية «أرض السواد». المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 1999.
- **عبد الرحمن منيف**: سباق المسافات الطويلة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 1995.
- **عبد الرحمن منيف**: قصة حب مجوسية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الخامسة. بيروت 1990.
- **عبد الرحمن منيف**: الآن هنا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الرابعة. بيروت 1992.
- **عبد الرحمن منيف**: شرق المتوسط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة التاسعة. بيوت 1993.
- **عبد الرحمن مجيد الربيعي**: الوشم. الدار العربية للكتاب. الطبعة الأولى. ليبيا/ تونس 1977.
- **عبد العزيز الشرهان**: الشقاء. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. الطبعة الأولى. الشارقة 1992.
- **عبد العزيز مشري**: ريح الكادي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 1993.
- **عبد الله الطائي**: ملائكة الجبل الأخضر. مطابع الوفاء. الطبعة الأولى. بيروت 1965.
- **عبد الله الطائي**: الشراع الكبير. طبعة خاصة. روي (عمان) 1981.

- **عبد الله المعجل**: الغربة الأولى. دار الساقي. الطبعة الأولى. بيروت 2000.
- **عبد الله بن المقفع**: كليلة ودمنة. منشورات دار بوسلامة. تونس 1977.
- **عبد الله خليفة**: الأقلف. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 2002.
- **عبد الله خليفة**: الهيرات. دار الفارابي. الطبعة الأولى. بيروت 1983.
- **عبد الله خليفة**: اللآلئ. دار الفارابي. الطبعة الأولى. بيروت 1981.
- **عبد الله خليفة**: القرصان والمدينة. دار الفارابي. الطبعة الأولى. بيروت 1982.
- **عبد الله صقر**: الخشبة: منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. الشارقة 1975.
- **عبده خال**: مدن تأكل العشب. دار الساقي. الطبعة الأولى. بيروت 1998.
- **عبده خال**: الأيام لا تخبئ أحداً. دار الجمل. الطبعة الأولى. كولونيا (ألمانيا) 2002.
- **عبده خال**: الطين. دار الساقي. الطبعة الأولى. بيروت 2002.
- **عبده خال**: نباح. منشورات الجمل. الطبعة الأولى. كولونيا 2004.
- **علي أحمد الحميري**: النبراس. إصدارات دائرة الثقافة والإعلام. الطبعة الأولى. الشارقة 2003.
- **علي الدميني**: الخيمة الرصاصية. دار الكنوز الأدبية. الطبعة الأولى. بيروت 1998.
- **علي أبو الريش**: نافذة الجنون. مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع. أبو ظبي (د.ت).
- **علي أبو الريش**: سلايم. دار شرقيات للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. القاهرة 1997.
- **علي أبو الريش**: السيف والزهرة. مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. أبو ظبي 1984.
- **علي أبو الريش**: الاعتراف. منشورات مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. أبو ظبي 1982.
- **علي أبو الريش**: ثنائية مجبل بن شهوان (الحب والغضب). مؤسسة الاتحاد. الطبعة الأولى. أبو ظبي 1997.
- **علي أبو الريش**: زينة الملكة. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. الطبعة الأولى. الشارقة 2004.
- **علي أبو الريش**: ك.ص/ ثلاثية الحب والماء والتراب. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات/ وزارة الثقافة والشباب. أبو ظبي 2007.

- **علي محمد راشد**: ساحل الأبطال. طبعة خاصة. دبي 1987.
- **علي الشدوي**: سماء فوق إفريقيا. الانتشار العربي. الطبعة الأولى. لندن 2007.
- **علي الشدوي**: حياة السيد كاف. طوي للنشر والإعلام. الطبعة الأولى. لندن 2009.
- **د. علي جعفر العلاق**: أيام آدم. دار كنعان. الطبعة الأولى. دمشق 2008.
- **فوزية شويش السالم**: النواخذة. دار المدى. الطبعة الأولى. دمشق 1998.
- **فوزية شويش السالم**: حجر على حجر. دار الكنوز الأدبية. الطبعة الأولى. بيروت 2003.
- **فاضل العزاوي**: آخر الملائكة. مؤسسة رياض الريس للكتب والنشر. الطبعة الأولى. لندن 1992.
- **فاضل العزاوي**: القلعة الخامسة. منشورات اتحاد الكتاب العرب. الطبعة الأولى. دمشق 1972.
- **فوزية رشيد**: الحصار. دار الفارابي. الطبعة الأولى. بيروت 1983.
- **فريد رمضان**: التنور. منشورات أسرة الأدباء والكتاب. الطبعة الأولى. البحرين 1994.
- **فريد رمضان**: السوافح.. ماء النعيم. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 2006.
- **فاطمة الشيدي**: حفلة الموت. دار الآداب. الطبعة الأولى. بيروت 2009.
- **فاطمة يوسف العلي**: وجوه في الزحام. طبعة خاصة. الكويت 2004.
- **هديل الحساوي**: المرآة/ مسيرة الشمس. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 2005.
- **واسيني الأعرج**: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش. دار الجرمق. دمشق/ بيروت 1984.
- **يوسف إدريس**: العسكري الأسود. دار العودة. بيروت (د.ت).
- **يوسف إدريس**: الفرافير. دار غريب للطباعة. القاهرة 1977.
- **يوسف إدريس**: البيضاء. دار الطليعة للطباعة والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 1970.
- **يوسف المحيميد**: القارورة. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. بيروت/ الدار البيضاء 2004.
- **يوسف المحيميد**: نزهة الدلفين. منشورات رياض الريس. الطبعة الأولى. بيروت 2006.
- **يوسف المحيميد**: فخاخ الرائحة. دار الريس. الطبعة الثانية. بيروت 2006.

- **يعقوب الخنبشي**: السفر آخر الليل. دار أزمنة للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. عمان 2007.

❊ ❊ ❊

أهم المصادر المترجمة

- **أورهان باموك**: القلعة البيضاء. ترجمة إيزابيل كمال. الهيئة المصرية العامة للكتاب. سلسلة الجزوائز (12). الطبعة الأولى. القاهرة 2006.
- **برتولد بريخت**: رجل برجل. ترجمة نبيل حفار. دار الفارابي. بيروت 1979.
- **باولو كويليو**: السيميائي. ترجمة بهاء طاهر. دار الهلال. الطبعة الثالثة. القاهرة 2005.
- **جان بول سارتر**: الغثيان. ترجمة الدكتور سهيل إدريس. دار الآداب. الطبعة الثانية. بيروت 1964.
- **رشيد بوجدرة**: ألف وعام من الحنين. ترجمة مرزاق بقطاش. دار ابن رشد. بيروت (د.ت).
- **سوفوكل**: أوديب ملكاً. ترجمة الدكتور طه حسين ضمن كتاب «من الأدب التمثيلي اليوناني». دار العلم للملايين. الطبعة الثانية. بيروت 1987.
- **سينيكا**: هرقل فوق جبل أويتا. سلسلة «من المسرح العالمي» عدد 138. منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. (د.ت).
- **غابرييل غارسيا ماركيز**: خريف البطريرك. ترجمة محمد علي اليوسفي. دار الكلمة. الطبعة السادسة. بيروت 1988.
- **غابرييل غارسيا ماركيز**: مائة عام من العزلة. ترجمة سامي الجندي وإنعام الجندي. دار الكلمة للنشر. الطبعة السادسة. بيروت 1987.
- **غوستاف فلوبير**: مدام بوفاري. ترجمة الدكتور محمد مندور. سلسلة روايات الهلال. العدد 340 دار الهلال. القاهرة 1997.
- **فيدور دوستويفسكي**: الإخوة كارامازوف. ترجمة الدكتور سامي الدروبي. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة 1969.
- **فيدور دوستويفسكي**: الجريمة والعقاب. ترجمة الدكتور سامي الدروبي. الهيئة العامة للتأليف والنشر. القاهرة 1970.
- **فيدور دوستويفسكي**: الشياطين. ترجمة الدكتور سامي الدروبي. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة 1975.
- **وليم شكسبير**: هملت. ترجمة خليل مطران. دار المعارف بمصر. الطبعة السادسة. القاهرة

.1971
- **وليـم فوكـز**: الصخـب والعنف. ترجمـة جبرا إبراهيـم جبرا. المؤسسـة العربية للدراسـات والنشر. الطبعة الثالثة. بيروت 1983.
- **لويجـي بيرانديللو**: سـت شـخصيات تبحث عـن مؤلف. ترجمة إسـماعيل محمد. الشـركة التعاونية للطباعة والنشر. القاهرة (د.ت).

❊ ❊ ❊

أهم المراجع العربية

- **د. إبراهيم حمادة**: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. دار المعارف. القاهرة 1985.
- **د. إبراهيم السعافين وآخرون**: أساليب التعبير الأدبي. دار الشروق للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. عمان 1997.
- **د. أحمد الزعبي**: التناص نظرياً وتطبيقياً. مؤسسة عمون للنشر والتوزيع. الطبعة الثانية. عمان 2000.
- **د. أحمد الزعبي**: في الإيقاع الروائي. دار المناهل. الطبعة الأدبي. بيروت 1995.
- **د. إحسان عباس**: فن السيرة. دار الثقافة. بيروت 1956.
- **إدوارد سعيد**: الاستشراق. مؤسسة الأبحاث العربية. الطبعة الثانية. بيروت 1984.
- **د. أحمد محمد العطية**: كلمات من جزر اللؤلؤ. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1988.
- **د. بديع الكسم**: تاريخ الفلسفة المعاصرة/ التطور الخالق لبرغسون. منشورات جامعة دمشق. مطبعة خالد بن الوليد. دمشق 1990.
- **جمانة حداد**: صحبة لصوص النار/ حوارات مع كتاب عالميين. أزمنة للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. عمان 2007.
- **د. جميل صليبا**: المعجم الفلسفي. دار الكتاب اللبناني. الطبعة الأولى. بيروت 1973.
- **جورج طرابيشي**: لعبة الحلم والواقع. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت 1972.
- **د. خالد ناصر الوسمي**: عمان بين الاستقلال والاحتلال. منشورات مؤسسة الشراع العربي. الطبعة الأولى. الكويت 1993.
- **د. كمال أبو ديب**: جدلية الخفاء والتجلي. دار العلم للملايين. الطبعة الثانية. بيروت 1981.
- **د. محمد مندور**: الأدب ومذاهبه. دار نهضة مصر. القاهرة (د.ت).
- **د. مرسل فالح العجمي**: إسماعيل فهد إسماعيل (ارتحالات كتابية). منشورات رابطة الأدباء. الطبعة الأولى. الكويت 2001.
- **مصطفى الكيلاني**: زمن الرواية العربية/ كتابة التجريب. دار المعارف للطباعة والنشر. سوسة (تونس) 2003.
- **محمد سبيلا**: الحداثة وما بعد الحداثة. دار توبقال للنشر. الطبعة الثانية. المغرب 2007.

- **مجموعة من النقاد**: الرواية العربية/ ممكنات السرد. أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر [11-13 ديسمبر 2004]. منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 2006.
- د. **محمد غنيمي هلال**: الأدب المقارن. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة 1977.
- **محمد عزام**: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1999.
- **محمد غنايم**: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة. دار الجيل (بيروت)/ دار الهدى (القاهرة). الطبعة الثانية. بيروت/ القاهرة 1993.
- د. **محمد طرشونة**: مدخل إلى الأدب المقارن. دار الشؤون الثقافية العامة. الطبعة الثانية. بغداد 1988.
- د. **مراد وهبة**: المعجم الفلسفي. دار الثقافة الجديدة. الطبعة الثالثة. القاهرة 1985.
- د. محمد عاطف العراقي: فلسفة الطبيعة عند ابن سينا. دار المعارف. الطبعة الثانية. القاهرة 1983.
- د. **محمود قاسم**: الأدب العربي المكتوب بالفرنسية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1996.
- د. **نبيلة إبراهيم**: فن القص في النظرية والتطبيق. مكتبة غريب. القاهرة (د.ت).
- د. **نعمان محمد أمين**: السخرية في الأدب العربي. دار التوفيقية للطباعة. الطبعة الأولى. القاهرة 1987.
- د. **نور الدين سالمي وآخرون**: معجم مصطلحات علم النفس. دار الكتاب المصري/ دار الكتاب اللبناني. الطبعة الأولى. القاهرة/ بيروت 1997.
- **سامي خشبة**: مصطلحات فكرية. المكتبة الأكاديمية. الطبعة الأولى. القاهرة 1994.
- د. **سعيد علوش**: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني. سوشبريس. الطبعة الأولى. بيروت/ الدار البيضاء 1985.
- د. **سعد البازعي/ ميجان الرويلي**: دليل الناقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. الطبعة الثانية. الدار البيضاء/ بيروت 2000.

- **د. سعيد يقطين**: الكلام والخبر/ مقدمة للسرد العربي. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. الدار البيضاء/ بيروت 1997.
- **د. عبد السلام المسدي**: النقد والحداثة. دار أمية. الطبعة الثانية. تونس 1989.
- **د. عبد الله الغذامي**: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى/ بيروت الدار البيضاء 1999.
- **عبد الله الغذامي**: الخطيئة والتكفير. النادي الأدبي الثقافي. الطبعة الأولى. جدة 1985.
- **د. عبد القادر شرشار**: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص. منشورات اتحاد الكتاب العرب. الطبعة الأولى. دمشق 2006.
- **د. عبد الملك مرتاض**: نظرية الرواية/ بحث في تقنيات السرد. «عالم المعرفة». عدد 240/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 1998.
- **د. عبد الله إبراهيم وآخرون**: الرواية والتاريخ. المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث. الدوحة (قطر) 2006.
- **د. عبدالعزيز المقالح**: مدارات في الثقافة والأدب. كتاب «دبي الثقافية» (19). عدد ديسمبر 2008م. ص228.
- **عبده الحلو**: معجم المصطلحات الفلسفية. المركز التربوي للبحوث والإنماء. بيروت 1994.
- **د. علوي الهاشمي**: ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث. سلسلة كتاب الرياض. عدد 52/ 53. مؤسسة اليمامة. الرياض 1998.
- **د. علي عبد المعطي محمد**: سورين كير كجارد/ مؤسس الوجودية المسيحية. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية 1985.
- **علي الشدوي**: الحداثة والمجتمع السعودي. منشورات النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. بيروت/ الدار البيضاء 2009.
- **علي الشدوي**: مدار الحكاية/ فرضيات القارئ ومسلماته. منشورات النادي الأدبي والمراكز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. بيروت/ الدار البيضاء 2009.
- **د. فرج عبد القادر طه وآخرون**: معجم علم النفس والتحليل النفسي. دار النهضة العربية للطباعة والنشر. الطبعة الأولى. بيروت (د.ت).

- د. **صلاح فضل**: نظرية البنائية في النقد الأدبي. مؤسسة مختار للنشر والتوزيع. القاهرة 1992.
- د. **صلاح فضل**: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. دار المعارف. الطبعة الثانية. القاهرة 1980
- د. **خالد ناصر الوسمي**: عمان بين الاستقلال والاحتلال. منشورات مؤسسة الشراع العربي. الطبعة الأولى. الكويت 1993.
- د. **الرشيد بوشعير**: أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية. دار الأهالي. الطبعة الأولى. دمشق 1998.
- د. **الرشيد بوشعير**: صراع الأجيال في الرواية الإماراتية. دار الأهالي. الطبعة الأولى. دمشق 1997.
- د. **الرشيد بوشعير**: أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي. دار الأهالي. الطبعة الأولى. دمشق 1996.
- د. **الرشيد بوشعير**: معجم الكتاب الروائيين في الخليج العربي. مطبعة الصحابة. الطبعة الأولى. العين 2006.
- د. **الرشيد بوشعير**: المرأة في أدب توفيق الحكيم. دار الأهالي. الطبعة الأولى. دمشق 1996.
- د. **الرشيد بوشعير**: مدخل إلى القصة القصيرة الإماراتية. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. الطبعة الأولى. الشارقة 1998.
- د. **الرشيد بوشعير**: صورة البحر في القصة القصيرة الإماراتية. حوليات كلية الآداب بجامعة الكويت. الرسالة 135/ الكويت 1999.
- د. **الرشيد بوشعير**: الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية. دار الأهالي. الطبعة الأولى. دمشق 1996.
- يوسف الشاروني: مع الرواية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. الطبعة الأولى. القاهرة 1994.

أهم المراجع المترجمة

- **أوزوالـد ديكـرو، جان مـاري سشـايفر**: القاموس الموسـوعي الجديـد لعلوم اللسـان. ترجمة الدكتور منذر عياشي. منشورات جامعة البحرين. الطبعة الأولى. المنامة 2003
- **أرنولـد كيتـل**: مدخـل إلى الروايـة الإنجليزيـة. ترجمة هاني الراهـب. مطبعـة وزارة الثقافة السورية. دمشق 1977.
- **أمبرتو إيكو**: 6 نزهات في غابة السـرد. ترجمة سـعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. بيروت 2005.
- **أرسـطوطاليس**: فن الشـعر. ترجمة الدكتور شـكري محمد عياد. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة 1967.
- **أنابيس نن**: رواية المستقبل. ترجمة محمود منقذ الهاشمي. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق 1983.
- **إدوارد مورغان فورستر**: أركان الرواية. ترجمة موسى عاصي. الطبعة الأولى. طرابلس (لبنان) 1994.
- **إنريك أندرسـون إمبرت**: مناهج النقد الأدبي. ترجمة الدكتور الطاهر أحمد مكي. منشـورات مكتبة الآداب. القاهرة 1991.
- **إيمانويل كانط**: نقد العقل المجرد. ترجمة أحمد الشيباني. دار اليقظة العربية. بيروت (د.ت).
- **پول ريكور وآخرون**: الوجود والزمان والسـرد/ فلسـفة پول ريكور. ترجمة سـعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. الدار البيضاء/ بيروت 1999.
- **برتولـد بريخـت**: المنطق الصغير في المسـرح. ترجمة الدكتور أحمـد الحمو. مجلة الآداب الأجنبية. عدد تشرين أول. دمشق 1975.
- **جان بول سارتر**: الوجود والعدم. ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي. منشورات دار الآداب. الطبعة الأولى. بيروت 1966.
- **جورج لوكاتش**: دراسـات في الواقعية الأوربية. ترجمة أمير إسـكندر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1972.
- **جـورج لوكاتـش**: الرواية ملحمـة بورجوازية. ترجمة جورج طرابيشـي. دار الطليعة. بيروت

(د.ت).

- **جورج لوكاتش**: معنى الواقعية المعاصرة. ترجمة الدكتور أمين العيوطي. دار المعارف. القاهرة 1971.
- **ج.ج. لوريمر**: دليل الخليج/ القسم التاريخي. منشورات قسم الترجمة بمكتب صاحب السمو أمير دولة قطر. (د.ت).
- **جاك دريدا**: الكتابة والاختلاف. ترجمة كاظم جهاد. دار توبقال للنشر. الطبعة الأولى. الدار البيضاء 1988.
- **جوليا كريستيفا**: علم النص. ترجمة فريد الزاهي. دار توبقال للنشر. الطبعة الأولى. الدار البيضاء 1991.
- **جيرار جينيت**: مدخل إلى النص الجامع. ترجمة عبد العزيز شبيل. منشورات المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة 1999.
- **د. سي. ميويك**: موسوعة المصطلح النقدي. ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى. بيروت 1993.
- **هنري برغسون**: الضحك. ترجمة الدكتور سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم. دار العلم للملايين. الطبعة الثانية. بيروت 1983.
- **وين بوث**: بلاغة الفن القصصي. ترجمة الدكتور أحمد خليل عودات والدكتور علي بن أحمد الغامدي. منشورات جامعة الملك سعود. الرياض 1994.
- **والاس مارتن**: نظريات السرد الحديثة. ترجمة حياة جاسم محمد. منشورات المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة 1998.
- **كولن ولسن**: اللا منتمي. ترجمة أنيس زكي حسن. دار الآداب. بيروت 1965.
- **مجموعة من الكتاب**: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ترجمة رضوان ظاظا. سلسلة «عالم المعرفة». عدد 221. منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 1997.
- **ميخائيل باختين**: شعرية دوستويفسكي. ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي. مراجعة الدكتورة حياة شرارة. منشورات دار توبقال. (المغرب)/ دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد). الطبعة الأولى. الدار البيضاء/ بغداد 1986.
- **ميخائيل باختين**: الخطاب الروائي. ترجمة وتقديم الدكتور محمد برادة. دار الأمان. الطبعة

الثانية. الرباط 1987.
- **مجموعة من المؤرخين**: تاريخ الإمارات العربية المتحدة/ مختارات من أهم الوثائق البريطانية (1797 – 1965) (أربعة مجلدات). تحقيق الدكتور محمد مرسي عبد الله. مركز لندن للدراسات العربية 1997.
- **موريس بلانشو**: أسئلة الكتابة. ترجمة نعيمة بن عبد العالي وعبد السلام بن عبد العالي. دار توبقال. الطبعة الأولى. المغرب 2004.
- **ميشال فوكو**: الكلمات والأشياء. ترجمة مطاع صفدي وآخرون. منشورات مركز الإنماء القومي. بيروت (د.ت).
- **مجموعة من النقاد**: أسس النقد الأدبي الحديث (ثلاثة أجزاء). ترجمة هيفاء هاشم. مراجعة الدكتورة نجاح العطار. منشورات وزارة الثقافة. دمشق 2006.
- **نوربير سيلامي**: المعجم الموسوعي في علم النفس. ترجمة وجيه أسعد. منشورات وزارة الثقافة. الطبعة الأولى. دمشق 2000.
- **سيغموند فرويد**: الهذيان والأحلام في الفن. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة للطباعة والنشر. الطبعة الثالثة. بيروت 1986.
- **سيغموند فرويد**: تفسير الأحلام. ترجمة مصطفى صفوان. دار المعارف. الطبعة الثانية. القاهرة 1969.
- **سوزان باسنت**: الأدب المقارن (مقدمة نقدية) ترجمة أميرة حسن نويرة. منشورات المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة 1999.
- **فريدريك غرو**: ميشال فوكو. ترجمة الدكتور محمد وطفة. منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. بيروت 2008.
- **تزفيتن تودوروف**: مدخل إلى الأدب العجائبي. ترجمة الصديق بوعلام. دار شرقيات للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. القاهرة 1994.
- **روجيه غارودي**: واقعية بلا ضفاف. ترجمة حليم طوسون. دار الكتاب العربي. القاهرة (د.ت).
- **رولان بارت**: درس في السيميولوجيا. ترجمة عبد السلام بنعبد العالي. دار توبقال. الطبعة الثالثة. الدار البيضاء 1993.

- **رولان بارت**: مبادئ علم الأدلة. ترجمة وتقديم محمد البكري. الدار البيضاء 1986.
- **رولان بـارت وآخـرون**: طرائـق تحليل السـرد الأدبي. ترجمة حسـن بحـراوي/ عبد الحميد عقار. منشورات اتحاد كتاب المغرب. سلسلة ملفات. الطبعة الأولى. الرباط 1992.
- **رينيـه ويليـك/ أوسـتن وارين**: نظريـة الأدب. ترجمة محيـي الدين صبحـي. مراجعة الدكتور حسـام الخطيب. منشـورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. دمشق (د.ت).
- **روجر آلن**: الرواية العربية. ترجمة حصة إبراهيم المنيف. منشورات المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة 1997.
- **غالفـر**: أدب أمريـكا اللاتينية. ترجمة محمد جعفر داود. منشـورات وزارة الثقافة والإعلام. الطبعة الثانية. بغداد 1986.
- **غاسـتون باشـلار**: جماليات المـكان. ترجمة غالب هلسـا. المؤسسـة الجامعية للدراسـات والنشر والتوزيع. الطبعة الثانية. بيروت 1987.

أهم المصادر والمراجع الأجنبية

- Albert Camus: Le Mythe De Sisyphe. Gallimard. Paris 1951
- Albert Camus: Létranger. Gallimard. Paris 1957
- Albert Camus: La Peste. Gallimard. Paris 1947
- Albert Camus: La Mort Heureuse Dans. «Les Cahier Dalbert Camus 1». Gallimard. Paris 1971
- Albert Camus: La Chute. Gallimard. Paris 1956
- Albert Camus: Lexil Et Le Royaume. Gallimard. Paris 1957
- Albert Camus: Noces. Charlot. Algerie 1939
- Albert Camus: Caligula. Gallimard. Paris 1944
- Albert Camus: Le Malentendu. Gallimard. Paris 1944
- Albert Camus: Les Justes. Gallimard. Paris 1950
- Albert Camus: Lhomme Révolté. Gallimard. Paris 1951
- E. Zola: La Bête Humaine. Garnier Flammarion. Paris 1972
- Féderation International Des Professeurs De Français: Litteratures De Langue Française Hors De France. [Anthologie Didactique] Paris
- Gustave Flaubert: Salambo. Mandial New York 2006
- Gérard Genette: Seuils. Ed. Seuils. Paris 1987
- Marthe Robert: Roman Des Origines Et Origines Du Roman. Ed. Bernard Grasset. Paris 1972
- Tahar Ben Jelloun: La Nuit Sacrée. Ed. Du Seuil. Paris 1985
- Tahar Ben Jelloun: Lenfant De Sable. Ed. Du Seuil. Paris 1987
- «The New Oxford Illustrated Dictionary. In Association With Bay Books And Oxford University Press. Vi. 1987
- Http://Www.Middle East Transparent.Com/Old/Tests/Qatari Ahmed Abdel Malek Licensed. 182007/12/
- Http://Www.Maraya Net/ Stories1. Htm. Page 1 Of 17

❊ ❊ ❊

المحتويات

مساءلة النص الروائي

في السرديات العربية الخليجية المعاصره

يحـاول هذا الكتاب أن يسـائل النص الروائي فــي منطقة الخليج العربي متجنباً التقيـد بمدخل واحد؛ لأن ذلك يفضي إلى نمط معرفي معين، ذي علاقــة بالبناء الفكري أو الجمالــي؛ لكنه لا يمكن أن يغطي جوانب أخرى ذات أهمية كبيرة في العمل الروائي.

فتبنّــي منهجٍ واحد لتحقيق هذا الغرض يعدّ من باب المســتحيل، لــذا لا مفر من اللّجوء إلــى مناهج متنوعة تاريخيــة واجتماعية وبنائية وفنّية، بوصفها أدوات ناجعة في محاصرة الظاهرة الروائية في منطقة الخليج العربي.

وقد كان للصوت النســوي حضور لافت في هذه الظاهرة الروائية الخليجية، وهو ما ينم عن تنامــي وعي المرأة الخليجية، وانخراطها في مسيرة التاريخ المعاصر.

وجـاء هذا الكتـاب مزدوجاً في سَـمْتِه، رامياً إلى سـلوك سـبيل الوسـطية بين النزوع النقدي المتطرف، والنزوع النقدي التاريخي، وقد قُسّــم إلى ستة أقسام تناول في كل قســم منها نصوصاً روائية لكتّاب من الدول الخليجية.

السعر 70 درهماً





أبوظبي للثقافة والتراث
ABU DHABI CULTURE & HERITAGE